

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
DANIEL LOISELLE

MUSIQUE ET POESIE DANS L'OEUVRE
RECENTE DE GILLES VIGNEAULT

AVRIL 1989

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Ces quelques mots de reconnaissance s'adressent à tous ceux et celles qui m'ont épaulé d'une façon ou d'une autre, de près ou de loin, tout au long de cette longue et laborieuse démarche. Il n'est pas d'ami qui ait, un jour ou l'autre, prononcé de mot d'encouragement sans avoir nourri l'énergie nécessaire à la réalisation de ce projet. Chacun mériterait bien d'être nommé. Je me contenterai cependant de souligner la patience, le respect et le dévouement dont a fait preuve M. Paul Langlois, mon directeur, qui a toujours su doser habilement ses commentaires pour les mettre au profit du mémoire. En outre, je ne saurais passer sous silence le nom de Monica Garza qui, par ses encouragements, a permis que ce mémoire voit enfin le jour. Bref, que tous ceux auxquels j'ai fait allusion ici soient remerciés à leur juste valeur.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	II
TABLE DES MATIERES.....	III
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: <u>LA MUSIQUE</u>	9
<p>Le rythme dans la chanson: le rythme et l'auditeur, p.9; le climat musical et l'état poétique, p.13; la musique initiatique chez Vigneault: la mélodie, p.22; les chansons d'inspiration traditionnelle, p.24; les chansons à tendance contemporaine, p.28; les chansons mélancoliques, p.30; les chansons tendres, p.33; les arrangements et les harmonisations, p.37.</p>	
CHAPITRE II: <u>LA VOIX PORTEUSE DE SENS</u>	46
<p>L'intonation et le texte: la forme du texte, p.46; les mouvements de la voix, p.49; les variations mélodiques, p.56; l'éloquence poétique: une voix authentique et singulière, p.60; le caractère populaire de la chanson, p.66; une poésie à résonance: la chanson vigneaultienne et le quotidien, p.70.</p>	
CHAPITRE III: <u>LA FINALITE DES MOTS</u>	76
<p>Le pays intérieur et l'ouverture sur le monde (dimension poétique): de l'individuel au collectif, p.76; le texte plurivoque, p.81; l'engagement social (dimension politique): une poésie de l'action, p.87.</p>	
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	101
DISCOGRAPHIE.....	105

INTRODUCTION

Chanson/poésie... Ces deux modes d'expression se chevauchent-ils, sont-ils distincts ou semblables? "On peut chanter très bien, écrivit un jour Alain, et ne rien dire; on peut très bien dire et ne pas chanter"¹ ajouta-t-il. Tout est dans la structure qui lie son et sens.

Au cours de la réflexion qui va suivre, nous ne voulons pas nous imposer en tant qu'arbitre de la valeur de l'un ou de l'autre de ces modes d'expression que sont la chanson et la poésie. Loin de nous cette prétention. Nous tenterons plutôt d'analyser la structure interne de la chanson et de voir si elle entretient, par là, une quelconque parenté avec la poésie. Nous savons déjà que cette dernière se distingue de la prose par sa forme et surtout parce que, par cette forme, se façonne un rythme qui est antérieur au sens, c'est-à-dire qu'il rayonne sur celui-ci et le multiplie. Du fait qu'elle prend naissance à l'intérieur d'un corset musical, la chanson est, elle aussi, assujettie à une forme. Cependant, celle-ci ne fait-elle qu'obéir aux caprices d'une musique contraignante ou s'en prévaut-elle pour se donner de l'âme, pour se nourrir de sens?

Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous allons étudier les chansons de Gilles Vigneault écrites depuis 1975 jusqu'à nos jours en tenant compte des liens par lesquels sont susceptibles de se joindre la musique et le

¹ Alain, Propos, p.1176.

texte. Nous supposerons que chacun de ces termes est construit de manière à former un tout structurel indépendant, une entité spécifique dont les éléments sont propres à soutenir les éléments particuliers du second terme: comme le rythme et le sens en poésie. En d'autres mots, il s'agira de démontrer, par la qualité du mariage entre le rythme musical et le jeu verbal, la teneur et la valeur poétique des chansons de celui que Yves Bernard a comparé à Verlaine et Apollinaire en le qualifiant d'un des "quatre ou cinq grands poètes de ce temps"². Peut-être serons-nous alors en mesure d'évaluer jusqu'à quel point la chanson tire profit de cette union musique/texte sur le plan social.

Nous avons dû nous référer à différents théoriciens et critiques du rythme et de la poésie pour soutenir notre hypothèse. Selon qu'il s'agira de rythme, de figurations ou de sensibilité en matière poétique, nous choisirons de prendre appui sur l'une ou l'autre de leur théorie. Les considérations rythmiques seront soutenues par les propos de Henri Meschonnic comme critique du rythme, quelques considérations figuratives tireront largement profit des réflexions de Jean-Pierre Richard tandis que tout ce qui concerne la sensibilité et le lyrisme poétique s'appuiera sur les théories de Valéry et de Alain sur la poésie. Chacun

² Yves Bernard, "De profil et de face", Radio-Québec, le dimanche 19 mars 1989.

d'eux sera tour à tour consulté en fonction de ses affinités avec l'aspect étudié. A ces considérations ainsi qu'aux nôtres s'ajouteront de nombreuses réflexions livrées, souvent sur le ton de la confidence, à des écrivains et des journalistes lors d'entrevues qu'a, de temps à autre, accordées l'auteur-compositeur.

Une partie sur la musique, une autre sur la voix et enfin une troisième sur la finalité des mots ponctuent les trois étapes de cette étude. Voici de quelle façon se dessineront, l'une après l'autre, ces parties.

Le rythme se définit, selon Henri Bénac, comme "l'impression que donne le retour d'un même phénomène à intervalles".³ C'est d'abord "l'impression" qui retient notre attention dans cette définition car elle décrit, ni plus ni moins, un effet sur un auditeur donné, ce qui sous-tend un état psychologique. Le rythme y est une sorte de nerf sensitif à fleur de peau qui mène au coeur, à l'irrationnel. Il ordonne et met en place ce qui ne l'est pas par nature. Quoi qu'il en soit, en tout lieu, il crée un état d'âme. Sa régularité le rend apte à apaiser celui dont les émotions se manifestent trop intensément. C'est pourquoi, sans doute, la chanson lui réserve une place de choix. En elle, il s'élève jusqu'à l'apothéose, c'est-à-dire qu'il y devient mélodie et harmonie. Il produit, en somme,

³ Henri Bénac, Guide des idées littéraires, p.358.

un état comparable à ce qu'on a appelé l'état poétique: évocation, champ incertain, vague. Reste à voir si la musique agit véritablement dans la chanson, comme le fait le rythme en poésie, de pair avec le texte, ou si elle n'y est que pour donner à cette chanson un air de légèreté qui lui ouvre un accès plus aisé au succès ou à la gloire. Partant d'une théorie selon laquelle la mélodie et l'harmonisation évoluent respectivement sur les axes horizontal et vertical, nous tenterons, au cours de cette étude, de découvrir si, dans la chanson vigneaultienne, la première ne serait pas associée à la forme du texte et la seconde à son réseau d'images.

Nous nous concentrerons ensuite sur la voix par correspondance au texte et, peut-être plus spécifiquement, à l'effet de sens qu'elle a le pouvoir de créer sur celui-ci. Nous nous intéresserons en premier lieu à la structure formelle à laquelle est contraint le texte dans son corset musical. Nous croyons qu'en dehors du respect de certaines règles prosodiques strictes, il est peu probable que la chanson parvienne à donner sa pleine évocation au texte. D'autre part, en dépit de ces règles, il appartient toujours à l'interprète de faire passer ou non le rythme que lui suggère la forme. Ce que nous voulons signifier ici, c'est qu'il existe en réalité, dans la chanson, deux formes rythmiques distinctes: l'une appartenant à l'écrivain, au mètre et à la rime, et l'autre à l'interprète ou à sa voix.

Ce rythme vocal ne relève pas, selon nous, de la prosodie mais bien plutôt des fluctuations sensibles de l'âme de l'interprète ou, plus exactement, de ce que celui-ci désire faire passer de ces fluctuations. Pour mieux saisir ces faits, il nous faudra faire la lumière sur les techniques d'interprétation que nous avons appelées les mouvements de la voix et les variations mélodiques.

Dès lors, nous serons amenés à reconnaître la voix de l'interprète, en l'occurrence celle de l'auteur-compositeur lui-même, comme l'expression d'une singularité et d'une authenticité pures auxquelles toute une collectivité est appelée à s'identifier. On peut alors parler d'éloquence poétique, c'est-à-dire de la façon particulière qu'a l'écrivain de s'énoncer ou de prononcer verbalement son discours pour le rendre plus accessible. Cet aspect de la chanson sera étudié au moment d'aborder le chapitre II de ce mémoire.

Est-ce, cependant, cette façon de dire, par laquelle le discours poétique devient compréhensible auprès de la masse, qui fait de cette forme d'art une poésie dite "populaire"? Ne pourrait-on pas plutôt associer cette qualité au fait que le poète, ici, soit une espèce de filtre qui absorbe la réalité pour la réintégrer dans son contexte comme épurée, imbue de rêves et d'imaginaire? Il faudrait voir ce que cela implique sur le plan social. Aussi consacrerons-nous la

dernière partie du chapitre II à l'étude du pouvoir de la chanson vigneaultienne sur le quotidien.

Les dimensions poétique et politique de la chanson du poète de la Côte-Nord feront l'objet du dernier chapitre. Cette dichotomie a pour but de faire la lumière sur l'universalité de l'oeuvre du chantre natashquanais contenue dans l'approfondissement de l'être, du soi profond. Nous envisageons de faire valoir la dimension poétique de l'oeuvre en étudiant la force individuelle de l'auteur-compositeur-interprète comme germination d'une force collective. Toujours enclin à s'émouvoir, l'artiste explore sans arrêt l'extrême volubilité des sentiments et amène par là son texte à se ramifier, à faire éclater un univers de sens en perpétuel mouvement. C'est ce qu'on appelle la plurivocité du texte poétique. Elle conduit l'auditeur à en multiplier les interprétations.

Quoi qu'il en soit, la mise en valeur de cet aspect de l'oeuvre devrait certes nous conduire à clarifier le deuxième élément de notre dichotomie, soit la dimension politique. Il s'agit, en fait, de ce que nous reconnâtrons comme étant l'engagement social du poète. Non pas au plan des idées mais à celui de la sensibilité, comme pour faire suite à ce qui aura été auparavant expliqué. Vigneault a dit un jour: "Ce ne sont pas des hymnes que je fais, mais des chansons. L'engagement doit en émaner naturellement, un peu comme la

brume sur l'eau du matin".⁴ Nous nous interrogerons donc surtout ici sur l'effet de la chanson sur l'individu et sur la société en général. Est-il possible que la vision du monde, telle qu'exprimée par le poète, constitue une forme d'incitation à agir sur l'humain? S'il en est ainsi, nous pourrions parler d'engagement politique du poète face au monde. Engagement à court ou à long terme? A en croire Jean-Pierre Richard, le poète moderne ne doit espérer un résultat que sur un long déroulement du temps:

La seule différence entre la poésie grecque et la poésie moderne tiendrait à un certain décalage du chant et de l'action: l'harmonie ne se situe plus dans l'actualité du geste humain, mais elle s'élèverait hors de lui, dans son avenir, le pré-figurant, l'informant à distance.⁵

⁴ Marc Gagné, Propos de Gilles Vigneault, p.96.

⁵ Jean-Pierre Richard, Poésie et profondeur, p. 244.

CHAPITRE I

LA MUSIQUE

La musique dans la chanson.

Le rythme et l'auditeur:

Le rythme, par tout ce qu'il porte dans le langage de sous-langage, de hors-langage, est alors, dans le langage, peut-être le correspondant par excellence de la voix. Il en partage l'historicité.¹

Cette réflexion de Henri Meschonnic sur le rythme associé à la voix, nous force entre autres, à accorder au rythme une fonction biologique. La voix est le seul véhicule par lequel la musique passe directement d'un humain à un autre, sans artifice ni détour: sans instrument. Ici le chant combat le

¹ Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 295.

cri, tel le son contre le bruit; le corps se livre entièrement à la voix, cet instrument humain auquel il est, forcément, intimement lié. C'est physiquement qu'on ressent les passions, ce n'est donc que par le corps qu'on peut en exhaler les soupirs à l'état pur.

Or, nous admettrons que, lorsqu'une passion émane du corps même où elle est née, que ce soit par la danse, le chant, la peinture ou toute autre forme d'expression, ses manifestations obéissent aux défaillances et aux inadvertances de ce corps aussi bien qu'à ses forces naturelles. Elle est du reste potentiellement plus apte à s'exalter dans l'âme du spectateur ou de l'auditeur, enfin, dans l'âme de ceux qui témoignent de ses manifestations. Cet effet présente, selon nous, autant d'intérêt que ce qui compose la voix proprement dite. Car le rythme qui gouverne l'intérieur de l'homme est sous-jacent à la culture et à l'historicité de cet homme: le rythme est atavique. Il est en ce sens individuel et collectif à la fois, tout comme le langage auquel il participe.

Le rythme donc, comme le disait Meschonnic, correspond à la voix dans le langage. Il en fait partie. Il est dans l'homme et se manifeste à travers lui. Sur un texte poétique, le rythme peut agir doublement: d'abord dans la forme du texte, et ensuite dans l'interprétation. N'oublions pas que le texte, quelle que soit sa forme, est toujours soumis aux caprices du récitant --- ou du chanteur, selon le

cas --- et que le rythme emprunté par l'interprète décide de l'orientation même du texte. Un texte, par ailleurs, convient ou ne convient pas à un homme, mais il ne peut entrer de force en lui. Un Français, par exemple, désirant interpréter du folklore mexicain devra d'abord assimiler cette culture, ou la comprendre à la rigueur, avant d'y arriver.

Le rythme totalise, que ce soit l'individu, que ce soit le groupe, les deux l'un par l'autre. Dansé, chanté, contagieux, il est depuis longtemps réputé, comme le style, être l'homme même, tout l'homme.²

Néanmoins, pour qu'une collectivité se reconnaisse dans le rythme, l'harmonie ou le texte d'une chanson, par exemple, la voix de l'interprète doit entrer intimement en relation avec la voix intérieure de chacun.

La voix doit d'abord et avant tout communiquer par sa façon de dire, de colorer et de rendre avec justesse ce que suggère la forme du texte beaucoup plus que par le sens de ce texte. "C'est un préjugé très remarquable, écrivait Valéry, que de croire le sens du discours être plus élevé en dignité que le son et que le rythme."³ Il faut toutefois que le rythme mène au sens. Dès qu'il y a rupture entre le rythme et le sens, le message se désarticule et perd tous ses

² Ibidem, p. 648.

³ Paul Valéry, "Poésie", Cahiers II, p.1107.

moyens.

En plus d'accorder au rythme, comme le veut la pensée lyrique, un pouvoir antérieur à celui du sens en poésie, Valéry reconnaîtra en lui une force évocatrice supérieure à celle de toute règle prosodique. Henri Meschonnic lui donne raison en expliquant et distinguant mètre et rythme:

La métrique se dispose dans un champ schématisé, et pauvre. Ainsi, en français, de l'alexandrin, elle retient essentiellement deux positions, la sixième, la douzième. Le rythme a toutes les douze positions de l'alexandrin, dans le temps réalisé d'un discours, où le rythme est la mémoire du texte, non de la langue, et la métrique appartient à l'automatisation qui, dans le poème, menace le poème.⁴

Car le poème, comme la chanson, se réalise entièrement dans son actualisation et c'est là, dans ce passage de la puissance à l'acte, qu'il prend vie au gré du récitant.

En somme, le mètre est là, entre autres choses, afin de délimiter un cadre à l'intérieur duquel s'élèvera le rythme jusqu'à se faire mélodie et harmonie dans la chanson. Une fois cette structure bien établie, il appartient à l'interprète de placer les silences, d'accélérer ou de ralentir pour rejoindre la musique qui l'accompagne, de moduler ou de se conformer à la mélodie. Un bon musicien se reconnaît à ce qu'il compte les silences. Ces libertés que se permet l'exécutant dans l'interprétation d'une chanson placent l'auditeur en état d'alerte. Elles forment le style

⁴ Henri Meschonnic, op. cit., p.529.

du chanteur. Elles créent un miroir par où l'auditeur se reconnaît comme fraction d'une collectivité.

Citant Mandelstam, Meschonnic rapporte que "la solidarité et la rythmicité sont la quantité et la qualité de l'énergie sociale. La masse est solidaire. Seule la collectivité est rythmique."⁵ Il y a alors intention derrière le rythme qu'emprunte un chanteur. Il s'y trouve un certain désir de plaire par quoi le rythme prend part à l'éloquence.

Le rythme n'est pas seulement mis en rapport avec le plaisir mais avec "la joie pour la joie". Son passé rituel et magique en fait un porteur d'archaïsmes qu'il serait d'un rationalisme désuet de dénier.⁶

Le climat musical et l'état poétique: le bruit se définit comme le phénomène acoustique le plus primitif qui soit, pour ne pas dire le plus sauvage. Cela signifie qu'il n'est pas organisé, modifié ou mesuré par quelques intelligence ou conscience humaines susceptibles de l'enrichir de sens. Le bruit est en cela impur et désordonné par nature. Ce qui ne veut pas dire qu'il reste sans effet; il ne laisse pas indifférente en tout cas l'oreille qui le perçoit. Seulement, le bruit suscitera davantage d'émotions que de sentiments à cause de son inconstance qui le rend

⁵ Ibidem, p.647.

⁶ Ibidem, p.648.

intolérable et souvent démesuré.

Afin de mieux saisir la nuance de ces mouvements du corps et de l'esprit que nous nommons émotion et sentiment, une distinction s'impose au préalable. L'émotion est généralement troublante en ce qu'elle résulte d'une réaction physique involontaire. La peur, l'angoisse, la joie, l'allégresse en sont des exemples. Elle est totalement irrationnelle et engendre la passion. Disons qu'un même objet éveillant successivement un certain nombre d'émotions finira par susciter la passion. Cependant, la passion n'est guère plus supportable que l'émotion puisqu'elle est aussi hors de toute volonté humaine. L'homme cherchera donc à surmonter ses passions afin d'accéder à ce mouvement de l'esprit plus tranquille et durable qu'est le sentiment. Il va sans dire que tout ce qui s'offre aux sens de l'homme de façon désordonnée, désorganisée, ne peut éveiller en lui qu'une vive émotion, parfois désagréable.

Or, il n'existe dans le bruit aucune espèce de continuité laissant présager une organisation ou une intention quelconque. Un bruit n'en annonce pas un autre qui vienne le compléter de façon harmonieuse. Par conséquent, les sensations qu'il provoque ne seront pas davantage ordonnées. Nous dirons qu'il se distingue en cela du son. Le son est en lutte perpétuelle contre le bruit à savoir qu'il se défend continuellement de tomber dans ce qu'il a cessé d'être. "Un son est beau par lui-même; il éclate dans la nature par

contraste avec la nature."⁷ dira Alain. Cet écart entre nature et son se situe chez l'homme aux confins de la démesure de l'émotion, ordinairement troublante, et de la mesure du sentiment, plus souvent stable, constant et durable; la première de ces sensations nourrit, comme nous l'avons vu, la seconde.

La victoire du son sur le bruit présente en ce sens une courbe ascendante parallèle à celle qui relie l'émotion au sentiment. Valéry remarquait que "le contraste entre le bruit et le son est celui du pur et de l'impur, de l'ordre et du désordre."⁸ Il y a donc une part de volonté dans le son. Sa constance le rend apte à susciter des émotions répétées et semblables entre elles et par conséquent lui confère un rôle d'instigateur de sentiments. En outre le son tourne l'auditeur vers l'avenir, vers ce qui viendra le compléter, le parachever. Il nous oblige à arrêter et à anticiper ce qu'il nous a annoncé.

En effet, la moindre émission d'un son atteignant l'oreille provoque en elle une tension, la place en état d'attente d'un deuxième et d'un troisième son dont les fréquences harmoniques ou rythmiques correspondraient à celles du premier. Cette chaîne se poursuivra jusqu'à ce

⁷ Alain, "Vingt leçons sur les beaux-arts", Les Arts et les Dieux, p.508.

⁸ Paul Valéry, "Poésie et pensée abstraite", Oeuvres, p.1326.

qu'un son final vienne apaiser l'attente, abandonnant l'esprit au souvenir. C'est là le propre de l'oeuvre musicale.

Ainsi, nous pouvons identifier dans le son, une sorte d'organisation, de mesure, d'harmonie en soi. "Un son qui se produit évoque, à soi seul, l'univers musical."⁹ Il séduit, il fascine, il plaît par son seul pouvoir évocateur. Les sons qui se succèdent harmonieusement forment cet univers musical et finissent par créer des mouvements de l'âme souvent latents hors de ses frontières.

C'est là, et là seulement, que se situe la force musicale: "la musique, en un sens, a un pouvoir descriptif nul, et, en un sens, un prodigieux pouvoir d'évoquer."¹⁰ Fût-elle un chant, c'est ce pouvoir qui prédominera.

Partant, s'il est vrai que l'expression musicale cherche à s'organiser de manière à exciter les passions de l'homme, on ne peut pas dire qu'elle restreint le monde des images auquel elle nous convie. N'étant pas descriptive, la musique ne circonscrit en rien l'univers imaginaire qu'elle crée. Aussi se réclame-t-elle de quelques balises afin que le vague dont elle s'entoure laisse place à des rêveries plus lucides, moins délirantes. Elle trouvera cette force modératrice dans

⁹ Ibidem, p.1327.

¹⁰ Alain, op. cit., p.513.

une forme d'expression mieux définie, plus exacte: c'est-à-dire la langue.

Les propos de Jean-Pierre Richard commentant les réflexions de Stendhal sur le chant vont dans ce sens:

La musique est chargée de traduire les paroles tout autant que les paroles d'interpréter la mélodie; la sens d'un air se dégage même du combat, qu'entretiennent sans cesse ces deux éléments opposés, dont l'un tire la musique vers l'expression claire alors que l'autre la retient engagée dans la suggestion vague.¹¹

Ces deux voies dans lesquelles verse le chant, l'une "explicite et logique" et l'autre "obscur et harmonieuse" s'opposent et se complètent en même temps. Elles sont en effet toutes les deux essentielles à l'équilibre d'expression dans la chanson. Chacune d'elle soutient l'autre au seuil de son impuissance à communiquer.

Richard, toujours à travers la pensée de Stendhal, s'intéresse au problème et explique cet écart d'expression par lequel la musique et la langue cherchent à se reprendre et à se parfaire l'une l'autre dans le chant. Selon lui, le coeur de l'homme saisit dans la musique des nuances de sentiments qu'aucun autre mode d'expression ne parvient à révéler. Il dira:

Il n'est pas indifférent de noter que les sons simples et sans mélange semblent liés à l'évocation de paysages "secs" et que la "fusion"

¹¹ Jean-Pierre Richard, Stendhal-Flaubert, p.105.

sonore favorise au contraire des images et des sentiments de mélancolie tendre. De toute façon la qualité du son détermine la tonalité de l'émotion provoquée; la voix oriente et précise la rêverie.¹²

Enfin, cette voix qui donne à la rêverie précision et orientation, c'est celle que commande le discours. La musique quant à elle semble plutôt s'orienter vers la tonalité sensible et, quoique sa qualité d'évocatrice la dispose à émouvoir à son gré, elle demeure inapte à décrire avec une égale précision le monde des images au sein duquel elle s'ébranle. Dans la chanson, elle abdiquera ce pouvoir pour l'abandonner au code linguistique, lui-même mieux approprié à l'exactitude et à l'orientation de la rêverie et des images.

En somme, chaque mode d'expression s'en remet à la compétence de l'autre. Le pouvoir descriptif de la langue repose quant à lui sur ses lois grammaticales et sur le système de définitions qui la régissent. Richard dénonce à cet égard la faiblesse de toute langue à exprimer l'inconnu, "le rare, le changeant, l'imprévisible, l'extraordinaire volubilité de la vie des sentiments."¹³ Elles arrivent mal à traduire le coeur de l'homme. "Admirables instruments à classer le connu, elles avouent leurs limites quand il s'agit

¹² Ibidem, p.112.

¹³ Ibidem, p.108.

d'explorer l'inconnu."¹⁴ Devant cet aveu d'impuissance, la parole n'aura pas d'autre choix que de se tourner vers la musique à son tour, lui cédant le pouvoir d'explorer ce qu'elle-même se voit incapable d'atteindre, à moins de payer le prix de son intelligibilité.

Cependant, quelle que soit l'aptitude que possèdent la musique et les mots à se parfaire mutuellement, il n'est pas dit que leurs façons d'exprimer soient communes. Il leur arrivera même parfois au contraire d'opposer leurs expressions de telle sorte que leur action réciproque en arrive à créer un contraste fort significatif.

Cela est sensible dans les plaintes et les récits; la musique contraste toujours avec ce que la chanson dit; mais elle contraste toujours comme il faut, opposant à la misère humaine une consolation d'avance et comme une vue sur un long déroulement du temps.¹⁵

Voilà une frontière que seule la chanson a le pouvoir de traverser grâce à la présence simultanée d'une musique et d'un texte. Par ailleurs, même si le texte trouve dans la musique un appui important, un complément d'expression idéal, il se doit lui-même de suggérer un rythme correspondant à son dire; à défaut de quoi il devient prose. Nous discourons après tout sur un type d'écriture dont les lois formelles orientent l'expression de façon significative. Ne serait-ce

¹⁴ Ibidem, p.112.

¹⁵ Alain, "Système des beaux-arts", op. cit., p.296.

qu'en cela, nous reconnaissons à la chanson une parenté étroite avec la poésie.

De son côté, Paul Valéry applique à la poésie ce que nous confions ici à la chanson. Il explique que "le principe essentiel de la mécanique poétique ---c'est-à-dire des conditions de production de l'état poétique par la parole--- est à [ses] yeux cet échange harmonique entre l'expression et l'impression."¹⁶ Une fois de plus, nous voici entre l'obscur et l'explicite; dans le "sentir" et non dans le "dire".

Cet "échange harmonique" vaut en poésie aussi bien qu'en chanson. Il est aussi significatif dans les deux cas bien que le terrain d'échange paraisse plus étroit pour l'un que pour l'autre. Simplement parce que dans la poésie le texte soutient à lui seul sens et forme, imbriqués l'un dans l'autre en une seule expression, tandis que la chanson s'offre en plus l'expression musicale, avec ses instruments de mesure, comme point de mire, un peu à la manière d'un prisme qui se déplacerait dans et sur le texte pour nous en faire apprécier toute la densité. En d'autres mots, l'avantage de la chanson sur la poésie tient à ce que le rythme étend son pouvoir d'évocation jusqu'à devenir mélodie et harmonie. D'où son exceptionnelle aptitude à communiquer.

La chanson et la poésie produisent donc un état

¹⁶ Paul Valéry, op. cit., p.1332.

similaire. C'est, au reste, la musique et le rythme qui engendrent cet état. Dans la chanson, ces derniers précèdent, enveloppent ou accompagnent tout le texte de telle sorte que l'auditeur en arrive parfois à ressentir l'image avant même de la saisir. En poésie, cette antériorité du son sur le sens est souvent plus subtile, d'où l'hermétisme de cet art. Peut-être le caractère populaire de la chanson provient-il justement, via la simplicité du langage, de ce que l'état soit déjà produit au moment de recevoir l'image. Il va sans dire que quiconque s'expose à l'écoute d'une musique, du coup se dispose à exciter ses passions et à devoir les surmonter. Alain disait que "la musique est peut-être de tous les arts celui qui a le plus de puissance sur nos passions."¹⁷ Quand on a ainsi la sensibilité à fleur de peau, on devient beaucoup plus réceptif à ce qui s'offre à soi pour diluer son trouble. L'image se présente à nous de la sorte en orientant, précisant et limitant cette confusion à un univers suggéré, sans l'éliminer.

Aussi la musique nous entraîne-t-elle vers l'avant, à évoluer dans le "devenir".

Un incessant mouvement emporte la mélodie et son auditeur vers un plaisir que la jouissance actuelle prépare et devine, mais qui vient toujours combler l'oreille au-delà de tout pressentiment.¹⁸

¹⁷ Alain, op. cit., p.295.

¹⁸ Jean-Pierre Richard, op. cit., p.109.

Même éteinte elle continue d'évoluer en notre âme car, cependant qu'une idée claire n'est plus dès l'instant où elle est dite, une sensation reste. Elle appelle donc plusieurs sens. A ce sujet, Valéry affirme que:

La transmission d'un état poétique qui engage tout l'être pensant est autre chose que celle d'une idée. Ils (certains poètes) comprirent que le sens littéral d'un poème n'est pas et n'accomplit pas toute sa fin; il n'est donc point nécessairement "unique".¹⁹

Nous pouvons dire enfin que la chanson, comme la poésie, porte une multitude de sens entre autres parce qu'elle s'inscrit souvent en nous comme un souvenir indélébile. On retient volontiers une mélodie sans effort tandis qu'un texte oppose bien souvent quelque résistance à s'inscrire en nous. Par ailleurs, ce qui importe avant tout c'est que le rythme est la base même de cet effet mnémonique qui souvent nous conduit au texte.

Comme partie intégrante de la musique et du texte, le rythme se traduit, en poésie comme en chanson, par la forme: le pied, la rime, l'allitération etc. Aussi, par ses effets, constitue-t-il un outil essentiel à l'écrivain car "un poète... n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique: ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de la créer chez les autres."²⁰ Ce pouvoir n'existe par hors de la

¹⁹ Paul Valéry, "Question de poésie", op. cit., p.1292.

²⁰ Idem., "Poésie et pensée abstraite", op. cit., p.1321.

musique et la musique est essentiellement soumise au rythme.

La musique initiatique chez Vigneault:

La mélodie:

Une chanson c'est un voyage. C'est un poème marié à la musique. Le poème c'est le bateau. Si le bateau est bien bâti, si le poème est bien fait, il ira loin. Si la cale est chargée, si le poème dit vraiment quelque chose, s'il est dense, le bateau servira. Le bateau, seul, se déplace, mais lentement. Si on lui pose une voile, si à la poésie on ajoute la musique, il avance plus rapidement. Et le vent dans les voiles c'est le voyage.²¹

La mélodie n'a pas le choix: elle doit correspondre de façon symétrique à la forme du texte, à son rythme et à son sens. Chez Vigneault, cette correspondance est nettement significative. Nous accordons d'ailleurs à la chanson vigneaultienne ce que Paul Zumthor exprimait à propos du "Grand chant courtois":

Verbe et mélodie procèdent d'un élan unique, s'engendrent réciproquement en un rapport si étroit que toute analyse devrait porter simultanément sur l'un et sur l'autre.²²

La mélodie est à la chanson ce que le rythme est à la poésie. Partant, pour peu qu'une mélodie évoque, tel que l'observe Jean-Pierre Richard, "certaines images privilégiées, qu'elle oriente la sensibilité dans une certaine direction, qu'elle impose en somme une

²¹ Marc Gagné, Propos de Gilles Vigneault, p.35.

²² Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale, p.190.

signification"²³, elle ne peut guère échapper à l'analyse de la chanson sans la taxer d'un certain manque. La mélodie est une partie intégrante du texte. Elle conduit l'auditeur au sens global de la chanson contrairement à l'harmonisation qui, elle, conduit en des lieux plus spécifiques du texte.

La mélodie évolue sur l'axe horizontal tandis que l'harmonie pousse davantage sur l'axe vertical. L'une est donc linéaire pendant que l'autre se veut analogique. Pendant que la première développe une suite de sons la seconde en favorise la simultanéité.

Les deux se voient, s'enrichissent mutuellement, se complètent, tout en s'opposant. La musique prend ici une densité imputable à la somme des riches sonorités concomitantes des deux axes.²⁴

Afin de mieux comprendre les façons dont le texte et la musique entretiennent leur correspondance, nous avons divisé en quatre catégories l'ensemble des chansons de Vigneault parues entre 1975 et aujourd'hui ainsi que l'illustre le tableau de la page suivante.

Le rythme, la mélodie, le thème et l'harmonisation sont les quatre critères sur lesquels a été fondée cette catégorisation. Ce tableau comprend, par ailleurs, la liste complète des chansons analysées pour ce travail.

²³ Jean-Pierre Richard, op. cit., p.101.

²⁴ Henri Meschonnic, op. cit., p.131.

TABLEAU 1

LISTE DES CHANSONS DE VIGNEAULT PAR CATEGORIESCHANSONS TENDRES

Amours, les travaux (les)
 Au doux milieu de vous
 Au fond de nous
 Arbre du temps (l')
 Bonheur (le)
 Chacun fait selon sa façon
 Chanson du 29 février (la)
 Chaque fois
 Chemin (le)
 Combien de fois faut-il
 /parler d'amour?
 Dans les paysages
 Encore une chanson
 /d'amour
 Enfant et l'eau (l')
 Etranger (l')
 Gens du pays
 Iles de l'enfance (les)
 Il faut dormir le coeur
 /ouvert
 J'ai planté un chêne
 J'ai rentré le bois
 Je viens d'écrire une
 /lettre
 Marche avec moi
 Mots du dimanche (les)
 Nuit (la)
 Petite berceuse du début
 /de la colonie
 Quand la tendresse
 Tante Irène
 Une chanson blanche
 Une île

CHANSONS D'INSPIRATIONTRADITIONNELLE

Beaux métiers (les)
 Découverte (la)
 Faut que j'me réveille
 Mettez vot'parka
 P'tit Louis
 Queste du pays (la)
 Sur le bout de la langue
 Timor la Peur
 Trois danses (les)
 Vaillante (la)
 Vieille Margot (la)
 Vieux Paulo (le)

CHANSONS MELANCOLIQUES

Chanson de l'eau (la)
 Comment vous donner des
 /nouvelles?
 Complainte du lendemain
 /(la)
 Il y a quelque chose
 Mademoiselle Emilie
 Ouvrez les oreilles
 Quatre pays (les)
 Tit-Mand Tout-Faire
 Tit-Nor
 Tourterelle (la)
 Vieille école (la)

CHANSONS A TENDANCE CONTEMPORAINE

Avec un bout de bois
 Clairon, le tambour (le)
 Danseur (le)
 Enfant et le pommier (l')
 Grand cerf-volant (le)
 Printemps
 Termineur (le)
 Tit-dé

Les chansons d'inspiration traditionnelle: les mélodies reconnues comme étant d'inspiration traditionnelle sont, la plupart du temps, composées sur un rythme à deux temps. Bien que ce type de rythme ne soit guère le plus fréquemment rencontré dans la chanson vigneaultienne d'après 1975, les mélodies qui découlent de ce rythme se révèlent être très significatives au sein de l'oeuvre. Toujours gaies, de nature à entraîner bien souvent l'auditeur à la danse, les mélodies de type traditionnel évoquent à la fois la jeunesse et les aïeux, la vérité actuelle et l'historicité d'un peuple. Elles disposent en somme l'auditeur à entendre une histoire qui soit du coup jeune et ancienne. "Le plus souvent, dit Vigneault, la mélodie réfère au passé, à une mémoire atavique, et les paroles, à la vérité actuelle."²⁵ Ce n'est donc point par gratuité qu'une mélodie dont certains motifs s'apparentent à des airs traditionnels viennois parfois se greffer à un texte de Vigneault. La musique traditionnelle en soi est celle que le jeune Gilles découvre dès son plus jeune âge:

Moi quand j'ai connu la musique
 J'avais dans les cinq ou six ans
 Elle était en habit rustique
 Elle avait le soulier dansant
 Elle était venue avec des gens
 Et traversé des Atlantiques
 Connu la pluie avec le vent
 Et découvert des Amériques
 Battu les quais battu les ponts

²⁵ Marc Gagné, op. cit., p.45.

Mais n'avait pas perdu son nom
 S'appelait encor cottillon
 Quadrille et gigue et rigaudon
 Moi, quand j'ai connu la musique
 Elle était vêtue en violon.²⁶

La musique ainsi vêtue ne cache pas son âge. Le contenu du texte auquel conduit la mélodie d'inspiration traditionnelle chez Vigneault n'est cependant peut-être pas aussi caduc qu'on serait d'abord tenté de le croire. Les thèmes abordés sont éminemment modernes cependant qu'ils font transparaître leur historicité. La mélodie de type traditionnel n'intervient que si le thème principal de la chanson se réclame de son historicité pour se donner une certaine vigueur. On connaît l'ancienneté aussi bien que la contemporanéité de thèmes tels que la guerre, la langue, la danse, la culture, les voyages, l'amour, le pays, la peur, etc.. La vérité que décrivent ces chansons est quant à elle toujours actuelle malgré l'âge des thèmes que trahissent certaines situations ou encore quelques archaïsmes glissés ici et là à travers le texte. C'est surtout la musique qui réussit le mieux à faire tourner l'auditeur vers le passé et la mélodie est la première expression de cette musique. Même les chansons intitulées la Vieille Margot et le Vieux Paulo, qui, à première vue, décrivent une action passée, peuvent être considérées comme présentes au moment de l'interprétation. Le fait de raconter (monologue du vieux Paulo entre les deux chansons) demeure présent même si les

²⁶ Gilles Vigneault, Tam ti delam, p.7.

circonstances rapportées sont passées. Ces deux chansons sont par ailleurs les seules à afficher une forme d'humour parmi les chansons modelées sur la mélodie traditionnelle. Toutes les autres tendent plutôt à exprimer une forme de pessimisme.

L'expression d'une vision dramatique de l'existence est quasi omniprésente dans la chanson vigneaultienne d'inspiration traditionnelle. Que ce soit à travers l'inconscience de l'homme:

Dans tout Québécois
Un homme sommeille
Qui prétend qui veille
Sans lever le doigt
(Faut que j'me réveille)

les méfaits de la guerre:

Car le destin d'un militaire
C'est de devenir son fusil
De devenir son propre outil
C'est le plus triste sur la terre.
(les Beaux métiers)

les conflits de générations:

Entre le fils et le père
On a changé de drapeau
(les Trois danses)

ou toute autre réalité, l'existence est presque toujours perçue comme un drame dans ce type de chanson.

L'écart fort contrastant entre la réalité tragique décrite dans le texte et le rythme sautillant et entraînant de la mélodie s'inscrit dans le langage même de l'auteur-compositeur. Le premier exemple évident de ce fait date

d'avant 1975: Tout le monde est malheureux. La constatation pessimiste, on le remarque, contraste avec l'évocation de la mélodie enjouée. L'antithèse est si nette ici que quiconque la perçoit posera l'inéluctable question: pourquoi le dire sur ce ton? Peut-être veut-il évoquer l'image de l'homme qui danse devant son malheur pour le faire fuir; un peu à l'instar du grand sorcier qui cherche à chasser les mauvais esprits par la danse et le chant.

La mélodie d'inspiration traditionnelle par où passe tant d'enthousiasme se caractérise par une quantité imposante de doubles-croches qui obligent l'interprète à un débit rapide de la chanson: la voix s'assimile alors, par cette mélodie, au violon qui s'agite en un air de gigue.

Les chansons à tendance contemporaine: le message d'espoir que la mélodie vigneaultienne d'inspiration traditionnelle fait transparaître du fond de la sombre destinée humaine trouve une sorte de continuité et d'éclatement dans la chanson à sonorités plus contemporaines. Ce dernier type de chanson offre une musique et un texte moins contrastants l'un par rapport à l'autre et qui tendent plutôt à participer à un élan d'optimisme commun. Mais attention! Cette similarité d'expression entre texte et mélodie n'est pas nécessairement plus symbiotique que le contraste que nous avons observé dans les chansons d'inspiration traditionnelle. Les rapports varient, mais la valeur de ces rapports reste la même.

Que la musique soit traditionnelle, qu'elle soit contemporaine, l'impression qu'elle crée sur l'auditeur demeure une impression de soulèvement. C'est l'évocation qui diffère d'un type de mélodie à l'autre. Loin de rappeler les veillées d'antan à l'esprit de l'auditeur, la musique de type contemporain éveille plutôt certaines représentations actuelles soit par la mélodie, soit par l'harmonisation. Ainsi, la mélodie de l'Enfant et le pommier évoque une époque plus moderne que celle de les Trois danses.

Tout comme les thèmes de la série précédente, ceux des chansons à tendance contemporaine sont présents et anciens à la fois. Toutefois, dans la chanson même, les archaïsmes lexicaux ou syntaxiques ainsi que les situations qui trahissaient l'âge des thèmes dans les chansons d'inspiration traditionnelle sont absents de celles-ci. Ce qui aura pour effet de moins laisser paraître l'ancienneté de ces thèmes et, en conséquence, tourner davantage l'auditeur sur l'avenir.

En outre, il est important de noter que le message d'espoir, plutôt que d'être implicite, c'est-à-dire ressenti par la musique, est ici explicitement donné dans le texte en plus d'être exprimé en musique: le jeu de la guerre par exemple cède à celui du violon pendant que les générations se rejoignent:

J'ai désarmé le grand-père

En retrouvant son violon
 Et le morceau qu'il préfère
 Fait danser son rejeton
 (le Clairon, le tambour)

la mort est positive:

Car mourir est transparent
 Quand on grandit en mourant
 (l'Enfant et le pommier)

Enfin, tous les thèmes, l'amour, la danse, la jeunesse, l'avenir, s'imprègnent d'optimisme et d'espoir.

En plus d'obéir à une forme différente, la phrase mélodique, elle, se chante en général à la moitié du temps observé dans la mélodie traditionnelle. Les notes qui la constituent sont plus souvent des croches que des doubles-croches. Ce ralentissement rythmique, marqué par le temps accordé à chaque note, confère déjà à la mélodie une allure plus contemporaine. Quelques exceptions échappent ici et là à cette règle comme par exemple le Grand cerf-volant qui adhère à cette catégorie à cause de la façon dont elle a été orchestrée: contrebasse électrique, percussions, etc.

Toujours est-il que la musique s'adapte à l'époque et à la situation que rapporte le texte. La mélodie de la chanson le Termineur par exemple évolue sur deux mouvements rythmiques distincts, alternés entre les couplets et les refrains, suivant le sens du texte: le premier, rapide, agressif et saccadé, évoque la froideur inhumaine de l'ordinateur et l'agressivité propre au modernisme, et le second, lent, doux, étiré et continu rappelle la

réconfortante sensibilité de l'homme et la tranquillité intérieure que procure la chanson.

Le rythme et l'harmonisation apportent également une contribution importante à l'alternance des styles de cette dernière chanson. Ce qui importe avant tout, c'est que la musique soit toujours appropriée au texte puisque "si les paroles chantées ne soutiennent pas alors la musique, l'auditeur s'y perd."²⁷

Les chansons mélancoliques: "La parole, dès qu'elle est un peu animée, dessine toujours une sorte de mélodie."²⁸ Entendons "animée" dans le sens de mouvement et non pas de vivacité ou de rapidité. En ce sens, les chansons vigneaultiennes dont le rythme d'interprétation est lent n'offrent pas un discours moins animé que celles dont le rythme est plus vif. Nous aurons l'occasion de découvrir comment le jeu des sonorités demeure aussi coloré ici que dans les deux catégories de chansons précédentes.

Le caractère mélancolique attribué aux chansons de cette troisième série tient bien souvent, dans la mélodie, de la lenteur du rythme. Ce type de chansons peut être en cela confondu avec la chanson tendre que nous étudierons subséquemment. Il existe en fait peu de caractères propres à

²⁷ Alain, "De la musique", op. cit., p.293.

²⁸ Ibidem, p.295.

la mélodie mélancolique en soi sinon une quelconque inconstance rythmique dans la phrase mélodique qui vient quelquefois intensifier le sentiment exprimé en imposant des silences qui incitent à la délicatesse ou à la réflexion. Par exemple:

Il a déposé des roses
En silence, comme on prie
Sur la tombe où se repose
Mademoiselle Emilie
(Mademoiselle Emilie)

invite au recueillement tout autant que le couplet final de la chanson intitulée Comment vous donner des nouvelles? où le narrateur protagoniste reprend finalement conscience du départ et de l'absence:

Comment vous donner des nouvelles
Je suis allé voir la maison
J'ai vu de l'or dans les poubelles
De la saison.
(Comment vous donner des nouvelles?)

Il est également intéressant de remarquer que c'est beaucoup au niveau de l'harmonisation, et davantage encore au niveau du texte, que se ressent la mélancolie. La chanson Ouvrez les oreilles par exemple nous apparaît comme une plainte seulement à cause de la dernière scène où l'amoureuse se noie pour rejoindre son bien-aimé au fond de l'eau:

Puis on l'a vue partir pour les Galets.
Et comme il craignait pour sa vie,
Son père de loin l'a suivie,
Dans la direction des filets.
(Ouvrez les oreilles)

La mélodie de cette chanson est berçante comme la mer les

jours de temps calme: à l'instar des chansons de marins et peut-être même de certaines plaintes. N'eût été de cette scène au cours de laquelle le rythme musical ralentit considérablement, comme pour la ponctuer de sympathie discrète pour le chagrin du personnage, une catégorie aurait pu être formée pour cette seule chanson. Cette dernière sied d'autant plus à la série présente que le narrateur convie l'auditeur à la méfiance envers ses semblables humains dans les refrains: appel à la vigilance aussi clairement sollicité dans la Complainte du lendemain dont la mélodie reste prégnante de mélancolie du début à la fin:

Sur le chemin de mon histoire
Qu'ai-je perdu?
Est-ce un pays de ma mémoire
Qui s'est vendu?

Sur les chemins de la déroute,
Pourvu qu'un oreille l'écoute,
L'homme se ment...
Et parle d'espoir et de doute
Infiniment...

(la Complainte du lendemain)

L'arrêt que prescrit la mélodie avec une ronde à la fin de chaque vers, incite à la réflexion en plus d'obliger au respect de la ponctuation.

La mélancolie ne s'empreint jamais de regret ou de désespoir chez Vigneault. La musique souvent s'émeut, évoque une peine profonde, ou un vide intérieur qui dure parfois depuis fort longtemps mais qui n'est pas sans conserver quelque espoir pour l'avenir. Cette aspiration vers la liberté du coeur, le discours tend à l'exprimer dans

l'immédiat, comme si c'était maintenant que le désir d'atteindre l'idéal était ressenti.

La plupart du temps, la chanson mélancolique exprime un vide à combler. C'est la musique qui évoque la mélancolie persistante et parfois une certaine lassitude du personnage principal à la ressentir. Quant au texte, il nous livre les motifs de cet état d'âme. La chanson mélancolique émeut le coeur de l'homme.

Les chansons tendres: la chanson tendre est sans doute la plus proche expression du message que Gilles Vigneault tente de livrer depuis toujours à ceux qui l'écoutent: un message de paix. A la question qui lui était récemment posée lors d'une entrevue: "La paix est-elle une vocation pour vous?", Vigneault répondait:

Oui. Parce que ça fait partie de sa définition "d'aller vers cela", c'est-à-dire de transformer le monde, de transformer l'agressivité de l'homme; la canaliser vers une oeuvre de suivi de l'espèce par exemple.

Et il poursuivait ailleurs:

La paix? C'est surtout une intention. C'est une dame qui se promène fatiguée depuis des années et qui ne montre pas souvent ses papiers; si elle les montrait d'ailleurs, elle serait bannie, elle ne serait pas reçue dans le pays... parce que ses intentions sont trop importantes pour les gens qui ont l'intention d'obtenir du pouvoir, de l'argent.²⁹

Gilles Vigneault aspire donc à une espèce de sérénité

²⁹ Gilles Vigneault, "Présent", Radio-Canada, le 6 Juin 1988.

universelle. Et plus que toute autre mélodie, la mélodie tendre évoque en quelque sorte ce calme moral convoité par le poète. Elle est exempte de tout trouble rythmique, de toute inégalité ou encore de quelques vivacités particulières à bien des mélodies contemporaines. Disons, du reste, que la mélodie tendre parvient à toucher le coeur de l'homme sans trop l'émouvoir. Elle se distingue en cela de la mélodie mélancolique.

Tranquille, lente et berçante, sans rupture, constante quoique souvent complexe, la mélodie tendre s'agite au gré du sentiment. Ce qu'elle évoque, le texte le décrit avec la même ardeur. Ce texte d'ailleurs toujours axé sur l'intérieur de l'homme, ne manque jamais de délicatesse, voire même de courtoisie. Nous sommes à même de le constater à la seule liste des thèmes autour desquels se regroupent ces chansons soit l'amour, l'hiver, l'enfance, la nature et l'homme.

C'est précisément sa façon d'exposer ces cinq thèmes dans les chansons qui en fait toute l'originalité. D'abord, les vérités décrites sont toujours heureuses, immédiates et durables. Les précisions de temps et d'espace sont par ailleurs rares: on a généralement l'impression d'assister à une scène qui n'a ni temps ni lieu:

Quand la tendresse vient faire un peu de ménage
 Dans le coeur que l'amour laisse tout à l'envers
 Il ne faut surtout pas lui demander son âge
 Et la laisser finir de préparer l'hiver

Elle habitait chez nous depuis nul ne sait quand.
(Quand la tendresse)

"Chez nous" ne peut ici constituer aucun lieu précis, le narrateur étant indéfini, soit personne et tout le monde à la fois, ou mieux encore, tout être disposé à assumer comme sien ce "chez nous".

La structure mélodique de ce type de chanson, quant à elle, correspond assez fidèlement à cette impression de fluidité spatiale et temporelle. Il est difficile de désigner l'appartenance à une époque ou à un lieu particuliers à la mélodie comme au texte. Elle n'est aucunement descriptive. Qu'elle soit complexe, quand le poète remue le coeur de l'homme:

QUAND LA TEN DRESSE VIENT FAIRE UN DE MÊME DANS LA COUVERTURE...
MAIS L'AS SE L'À VERTS IL NE FAUT L'AS LUI DE MANDER SON
ALLE ET LA LAISSE FILIER DE PRÉFÉRER L'UN L'UN
ON RE SAU RAIT L'EN TENDRE DU L'AT TENDRE À LA
TOUTE ÈRE HABITAIT CHEZ NOUS DE PUIS NUL NE SAIT
QUAND ALLE TIENT ET HULETTE ATTENDANT QUE SOIT
MORTES LES FEUILLES DE L'ÉTÉ ET LE JARDIN VA
CANT'

ou bien simple, lorsqu'elle s'adresse à la collectivité

humaine ou à l'enfant:



la mélodie tendre, tout en demeurant originale, propre à Gilles Vigneault, est universelle. Elle possède du moins les qualités nécessaires pour persuader tout auditeur de sa rigueur tout en gardant sa simplicité d'oeuvre populaire. Cela tient la plupart du temps à la façon dont chaque élément de la structure mélodique est mis en valeur. C'est là que débute le travail de l'harmoniste. A l'instinct s'ajoute dès lors l'intelligence de la musique: la capacité d'agencer les sons, les accords, les membres de phrases de la mélodie sans jamais perdre de vue l'essence première du discours auquel doit s'associer cette musique.

Les arrangements et les harmonisations: l'harmonisation d'une chanson, "cette science musicale qui consiste à habiller une mélodie de sonorités d'accompagnement"³⁰, à en agencer les parties, les phrases musicales entre elles, à combiner des suites d'accords qui viennent rehausser la grâce du profil mélodique, exige de la part du musicien une extrême

³⁰ François-Régis Barbry, Passer l'hiver, p.84.

sensibilité tant pour le texte que pour la musique. En retour, le poète doit faire preuve de flexibilité face au texte: il doit continuellement être disposé à y apporter des changements, des corrections. Gilles Vigneault soutient que l'équilibre d'une chanson trouve sa source dans la collaboration la plus étroite entre le poète et l'harmoniste. Ce compromis agira sur la valeur même du lyrisme vigneaultien:

Les lyriques ne remuent ni le ciel ni la terre,
ni les dieux ni les héros, --- mais les nerfs de
l'esprit --- mais les touches d'un piano --- et
c'est grâce aux rapprochements qu'ils rendent
faciles et étonnants, qu'ils sont possibles et
puissants.³¹

Le choix d'un instrument de musique revêt chez Vigneault un sens particulier aussi bien que l'emploi de cet instrument au sein de l'orchestre:

Je ne m'électrifie point. J'évite d'électrocuter
mes poèmes. Cela ne veut pas dire que lorsque je
les chante, je ne vais pas demander d'utiliser de
temps en temps la guitare ou le violon
électriques dans les arrangements. Mais que cela
soit toujours soumis à l'allure et à la démarche
principale du texte.³²

La chanson le Termineur par exemple se présente en deux mouvements nettement ponctués d'une utilisation violente d'instruments électriques contemporains d'une part et d'un emploi conventionnel caressant des violons d'autre part. "C'est une chanson avec laquelle nous nous sommes fait le

³¹ Paul Valéry, "Poésie", Cahiers II, p.1105.

³² Donald Smith, Gilles Vigneault, conteur et poète, p.106.

plaisir de mêler deux styles"³³ confie Vigneault lors d'une entrevue radiophonique. Il faut remarquer qu'à cet écart de styles musicaux dans une même chanson correspond parallèlement un écart thématique au niveau du texte.

Parmi les nombreux moyens dont dispose la musique pour s'élancer vers le texte afin d'atteindre l'auditeur à travers lui, pour se soumettre en somme à "l'allure et à la démarche principale du texte", il en est deux auxquels nous nous sommes intéressés en cours d'analyse: l'instrument comme support rythmique et harmonique d'une part, et le rythme et l'harmonie comme force évocatrice de l'image d'autre part. On le voit, ces moyens s'encastrent l'un dans l'autre, le second étant une sorte de prolongement du premier. Mais il existe entre ces moyens un lieu commun autre que le rythme et l'harmonie: ils créent tous deux des réseaux sémantiques avec le texte. L'un engendre une ambiance que le texte récupère à son profit et l'autre évoque des images poétiques clairement exprimées dans le texte. Voyons comment cela s'articule chez Vigneault.

Notons d'abord que nous avons écarté de l'analyse tous rythmes et harmonies accessoires, c'est-à-dire de nature à n'assurer qu'un bon ordre et une discipline dans l'orchestre. Il peut arriver qu'un rythme ou une harmonie accessoires se

³³ Gilles Vigneault, "Il fait toujours beau quelque part", Radio-Canada, le 3 décembre 1987.

modifient au point de transfigurer l'ensemble. Ils entrent alors dans l'action et rejoignent le texte. La basse électrique offre un exemple de cela dans des chansons comme Une île, Il faut dormir le coeur ouvert, ou la Chanson du 29 février. L'instrument à quatre cordes ordinairement régulier, rythmique, s'empreint dans ces chansons de légèreté, voire de fluidité. La basse électrique y est tendre et aiguë; elle crée une ambiance dont le texte a besoin, une sorte de tranquillité chaude de l'âme.

La basse électrique a rejoint, dans notre exemple, ce que nous avons appelé l'instrument comme support rythmique et harmonique. Le type de rythmes et d'harmonies que supporte l'instrument excite la sensibilité de l'auditeur et le conduit bien souvent au coeur même du texte. L'auditeur devine la tristesse ou la joie, la déception ou la satisfaction, la nostalgie ou la gaieté qui entourent les circonstances exprimées dans la chanson.

Il serait difficile et laborieux d'énumérer toutes les manifestations d'instruments susceptibles de créer telle ou telle ambiance dans l'oeuvre de Vigneault. C'est qu'il n'y existe aucun code précis ou fixe. L'effet d'un instrument dans l'orchestre dépend de ce qui le précède, de ce qui lui est simultanée et de ce qui lui succède. Nous nous trouvons donc en présence d'un code en mouvement perpétuel, qui ne prend jamais forme. Il communique pourtant un état d'âme.

Chaque rythme, chaque harmonie cherche à faire corps avec le contexte poétique. Le silence entourant ces vers de Tit-Nor par exemple:

Un chien perdu sort de l'église
Et j'ai compris... Mon village est fermé.
(Tit-Nor)

exprime la désolation, l'absence. Le mutisme musical n'a pourtant pas le même effet dans les chansons Sur le bout de la langue ou Timor la Peur. Le premier, précédé d'un ralentissement rythmique, sert à accentuer le précepte final, sorte de mise en garde contre le célibat, et le second prête à la voix l'allure d'un chant sacré dans les premier et cinquième couplets ainsi qu'à la phrase en latin: "Peur... D'omnia secula secularum... Amen". L'harmonisation de cette chanson parue juste avant le référendum de 1980 au Québec, sert ici à accentuer l'image de l'Eglise dont l'emprise, naguère puissante, entretenait dans le peuple un esprit conservateur voire même une peur chronique de l'évolution et du changement social.

Certains instruments, par leurs rythmes et leurs harmonies toujours, présentent des effets plus constants d'une chanson à l'autre. Seule l'intensité de l'effet alors varie selon le contexte musical ou poétique où se manifeste l'instrument. Chez Vigneault, par exemple, l'utilisation de "la masse des violons et de leurs frères plus graves"³⁴ est

³⁴ Alain, "Système des beaux-arts", op. cit., p.307.

loin d'être négligeable. Sur un total de 58 chansons, 38 s'en réclament à une ou plusieurs reprises. Cette proportion n'inclut évidemment pas les 19 chansons où un violon isolé flotte légèrement par-dessus l'orchestre et les six chansons où le violoncelle mélancolique et tout aussi seul ajoute à l'ensemble un air de tendresse ou de chagrin.

Alain remarque un adoucissement des timbres de l'orchestre lorsque la "masse des violons" le domine. Or, un des sens de la chanson vigneaultienne consiste à adoucir une réalité parfois trop rude en la colorant d'espoir. Les violons endossent ce sens. Ils créent en quelque sorte un style en empreignant l'ensemble de grandeur, de délicatesse et de profondeur là où le texte évoque une réalité qui se réclame de ces qualités. Partant, bien au-delà des chansons tendres ou mélancoliques, les chansons à tendance contemporaine se prévaudront du pouvoir évocateur des violons. Ainsi ces vers du Grand cerf-volant:

... un oiseau-lyre
 Il nous mènera chez le Mal méchant... pour le détruire
 Bombe de silence et couteau d'argent
 (le Grand cerf-volant)

Les harmonies ascendantes et le timbre des violons favorisent ici beaucoup plus le "Bien" que le "Mal".

Ces violons par ailleurs offrent également un exemple intéressant du deuxième moyen par lequel la musique corrobore le texte et que nous avons déjà appelé le rythme et l'harmonie comme force évocatrice de l'image. En plus de

créer une ambiance qui favorise un sens du texte, les rythmes et les harmonies pointent du doigt une image poétique précise, nettement exprimée dans le texte: dans le dernier exemple entre autres, les harmonies ascendantes des violons rendent en sons l'image de l'oiseau-lyre. Le monde des images est ici gouverné par la musique. Que ce soit par imitation, rapprochement ou association, ce procédé musical, auquel recourt le musicien dans les arrangements et l'harmonisation, ne peut que favoriser la force évocatrice de l'image poétique. Dans:

Un caillou gardait silence
 Sur le bord de mon chemin
 (les Mots du dimanche)

caillou et basson ne font qu'un, tout comme les violons et l'horloge, le piano et la sonnerie, le cor et le caribou dans:

L'horloge qui nous moud
 Les jours comme farine
 N'a rien qui me chagrine
 J'entends sonner ses coups
 Comme le caribou
 Qui s'attarde et qui traîne
 (Au doux milieu de vous)

En somme, tout ce que nous entendons ou n'entendons plus de la musique est susceptible de nous conduire en des lieux sensibles du texte... en autant qu'il lui corresponde. Gilles Vigneault n'hésite guère à avouer que la musique l'oblige à réviser ses textes, à leur apporter les modifications nécessaires. Pour lui, les harmonisations sont aussi importantes que la mélodie, elle-même partie intégrante

du texte.

CHAPITRE II

LA VOIX PORTEUSE DE SENS.

L'intonation et le texte:

La forme du texte:

J'ai été chanceux d'avoir eu le goût d'écrire des poèmes avant de composer des chansons, parce que la chanson est beaucoup plus rigoureuse dans sa forme, sous des dehors de légèreté, de facilité, de liberté.¹

La forme dont parle ici l'auteur-compositeur constitue une des exigences premières de l'écriture d'une chanson. C'est dans ce corset qu'est contenu le rythme et par conséquent la musique. "Mieux la poésie est construite et plus il est

¹ François-Régis Barbry, Passer l'hiver, p.37.

facile de la marier à la musique."² Sans forme ni règle, le rythme n'est plus assez précis pour qu'il soit possible de marier une musique au texte. Ce qui fait de la chanson une forme d'expression encore mieux adaptée à la communication orale que la poésie. Elle est en ce sens parfaitement appropriée à notre ère moderne.

Quoi qu'il en soit, il existe bel et bien une forme écrite en chanson, comme en poésie. Le vers, la rime, la strophe, enfin, toute une prosodie y est nécessaire. Cependant, plus que partout ailleurs, le son est antérieur au sens quand il s'agit de chanson. Ce qui fait dire au barde de Natashquan: "C'est la musique qui m'a fait rencontrer les mots..."³ Et c'est sans doute pourquoi il arrive à marier merveilleusement "musicalité, fondée sur l'alternance des rimes masculines et féminines, et métaphores"⁴ dans ses chansons.

La forme que prend une chanson appellera toujours une musique. La symétrie entre la musique et le texte est nécessaire. On pourrait difficilement associer à la chanson Faut que j'me réveille par exemple, tant à cause du fond que de la forme, une musique de style moderne ou blues. Par contre, la musique blues dans Il y a quelque chose exige du

² Marc Gagné, Propos de Gilles Vigneault, p.35.

³ François-Régis Barbry, op. cit., p.24.

⁴ Donald Smith, Gilles Vigneault, conteur et poète, p.42.

texte une forme tout à fait différente. Les vers 2 et 7 de chaque couplet demandent sept pieds à la place de cinq afin de compléter la phrase mélodique sur le douzième pied, tel qu'exigé par le blues. La forme, tant musicale que textuelle, prend alors sens puisque ces deux derniers pieds, "... et moi", écartent le narrateur du reste du vers alors que celui-ci tente d'exprimer son isolement face au monde.

Valéry décrivait le vers comme:

Une suite de syllabes et d'intervalles dont l'émission est assujettie à des conditions auditives volontaires qui font dépendre chaque son du précédent et du suivant --- selon contraste et similitude.⁵

Appliquée à la chanson de Vigneault, cette définition du vers trouve de nombreux exemples... A cela près que le vers est ici accompagné d'une musique complice. De même que "il est peu probable que l'on termine un vers autrement qu'il ne faut sans manquer au rythme ni à la rime"⁶, on ne peut laisser une phrase musicale à demi terminée sans créer une désagréable impression d'inachevé. Ainsi, "J'ai rentré le bois" appelle formellement "mis le contrevent", tant au niveau du texte qu'au niveau de la musique.

La création d'une chanson est une oeuvre de patience. Il peut arriver qu'une musique naisse avant le texte ou

⁵ Paul Valéry, Cahiers II, p.1129.

⁶ Alain, "Système des beaux-arts", Les Arts et les Dieux, p.272.

encore, inversement, qu'un texte qui devait au départ être un poème finisse par trouver sa musique. Le climat poétique s'en trouve alors transformé selon Vigneault. Mais l'auteur-compositeur insiste pour dire que la chanson la mieux construite est celle dont la musique et le texte viennent au même moment. Il naît alors une symétrie parfaite entre la musique et le texte.

Il finit par naître une force d'expression dans la complicité formelle qu'entretiennent ces deux composantes. D'où l'aptitude de la chanson à communiquer là où la poésie réussit difficilement à livrer son contenu... à cause de son hermétisme bien souvent. Leur rôle est néanmoins le même, soit celui de découvrir le fond de l'être.

La chanson et la poésie sont d'égale importance quant à la fin poursuivie, mais empruntent des voies différentes. La chanson vise un double but: elle mène d'abord à la poésie et permet ensuite d'amener la poésie chez les gens.⁷

Les mouvements de la voix: qu'est-ce qui fait qu'une chanson de Vigneault, interprétée par son créateur, ne nous semble pas tout à fait la même que lorsqu'elle passe par une autre voix? En quoi telle voix nous atteint-elle différemment de telle autre? Plusieurs prétendront que toute la différence ne tient qu'à la force, la puissance, le bon timbre et la chaleur de la voix de l'interprète. Soit, mais

⁷ Marc Gagné, op. cit., p.37.

encore faudrait-il s'interroger à savoir si l'interprétation en elle-même favorise ou non la compréhension du texte. Le sentiment exprimé est-il approprié au texte? Le ton et l'accent par exemple sont-ils justes?

Écoutons de loin un orateur ou un disputeur; ignorons ou bien oublions le sens des mots; le ton offre encore une variété merveilleuse qui ne nous dit nullement à quoi pense celui qui parle, mais qui nous dit très bien s'il menace, s'il soupçonne, s'il pardonne, s'il aime, s'il hait, s'il a foi ou s'il perd courage, s'il a peur ou s'il ose.⁸

Le ton, en un sens, traduit l'état psychologique dans lequel se trouve l'interprète devant un fait. Il agit de pair avec l'accent; il en partage le rôle qui est d'exprimer des sentiments vis-à-vis ce qui est dit. C'est donc dire que, règle générale, une importante part du message que contient un texte livré oralement passe par le ton et l'accent que choisit d'adopter l'interprète. Ces derniers ne se manifestent cependant pas de la même façon en chanson qu'en poésie, ou ailleurs. Nous avons déjà vu que le texte suggère un rythme et que l'orchestre, la mélodie et l'harmonisation organisent ce rythme. A l'intérieur de ce corset, seulement, la voix de l'interprète a droit à toutes les libertés.

Cette musique dont le rôle est dans un même mouvement de "faire passer" et de mettre en valeur le texte, a exactement la même fonction que dans le cas d'une poésie dite et non chantée,

⁸ Alain, "Vingt leçons sur les beaux-arts", Les Arts et les Dieux, p.506.

le ton et les intonations du récitant.⁹

Le bon interprète est celui qui sait utiliser ces cadres à bon escient, qui en exploite toute l'extensibilité, qui ose parfois s'aventurer derrière les balises et revenir de sa hardiesse avant d'avoir rompu le charme de l'ensemble. En chanson, le rythme du texte et l'orchestre sont les points de repère du chanteur.

Assez fréquemment, dans l'interprétation de ses chansons, Gilles Vigneault usera d'altérations rythmiques et d'inflexions de voix pour exprimer son état d'âme ou encore pour accentuer une image ou un fait. Ces mouvements de la voix, couramment utilisés en chanson, constituent en quelque sorte l'accent et le ton. Remarquons d'abord qu'une utilisation abusive et insignifiante, au sens propre du mot, de ces altérations rythmiques ou de ces inflexions aurait pour effet de briser l'équilibre de la chanson ou encore d'attirer l'attention de l'auditeur davantage sur la musique que sur le texte. En d'autres mots, il en résulterait une sorte de dilution du texte au profit de la musique.

L'altération rythmique consiste en une variation du degré de rapidité des phrases musicales afin d'accentuer ou d'atténuer un mot ou un vers. Dans la chanson Mademoiselle Emilie par exemple, la phrase musicale liée au vers d'en-tête

⁹ Michel Zink, La pastourelle, p.23.

du refrain se compose de sept croches et d'une blanche correspondant aux huit pieds du vers :



Pourtant, une oreille attentive découvrira que, sur disque, les temps se divisent tout autrement: Vigneault gardera un silence d'un demi-temps après la sixième note de la mesure pour ensuite se voir forcé de terminer le vers sur une double-croche avant la blanche. Cette liberté que se permet ici l'interprète de transgresser les lois formelles que lui suggèrent musique et texte a pour effet d'ajouter un certain relief à l'adverbe final "jamais". Le sens du mot profitera ainsi à toute la chanson. Pourtant, rien n'indique que cette même altération rythmique apparaîtra lors d'interprétations en spectacle, l'état d'âme du chanteur variant d'une fois à l'autre. D'autres modifications, non moins significatives, prendront sa place et agiront sur l'auditeur d'une façon différente. Vigneault croit que l'originalité dans la façon d'interpréter une chanson peut aller jusqu'à faire de l'interprète un auteur. Ce qui importe avant tout, c'est que l'interprète ait bien assimilé ou intégré la chanson afin que jamais il ne déborde du sens qu'il veut donner au texte, ou mieux encore, du sens proprement dit.

Bien entendu, les altérations rythmiques que nous venons de décrire ne sont pas permanentes dans la chanson. Il importe qu'elles prennent appui sur une certaine régularité

rythmique de la voix. Une modification ne gagne que plus d'effet au milieu d'une constance. Néanmoins, la régularité n'y est guère strictement pour donner du relief aux libertés spontanées de l'interprète, mais elle y est aussi, et surtout peut-être, parce que la voix, lorsqu'elle est régulière, crée un effet de bercement et de certitude desquels le texte tire aussi bon profit. Les chansons vigneaultiennes d'inspiration traditionnelle, par exemple, se prêtent mal à l'inconstance rythmique de la voix telle que décrite plus haut. Dans ce dernier cas, s'il y a ralentissement ou arrêt, c'est tout l'orchestre qui y participe avec la voix. Il s'agit, bien souvent, de souligner un précepte final ou une transformation importante qui nous mènera à la fin de la chanson.

C'est aussi au sein de la régularité rythmique que se feront entendre les inflexions de voix. Moins nombreuses, et souvent plus subtiles que les irrégularités rythmiques, les inflexions de voix sont brèves et extrêmement significantes. Elles sont comparables à un filtre par où passent le point de vue ou les ressentiments du narrateur face aux personnages ou face au tableau qu'il peint devant l'auditeur. Ces changements de ton, subits et momentanés, tendent, contrairement aux altérations rythmiques, à se maintenir d'une fois à l'autre chez le même interprète. Que ce soit sur disque ou sur scène, Gilles Vigneault cherchera à répéter la même inflexion, au même endroit dans une chanson; un peu comme si cela s'inscrivait dans les arrangements et

l'harmonisation. Ce seul fait suffirait à nous persuader qu'elles ne sont pas gratuites. Lorsque Vigneault, dans ses interprétations, utilise l'inflexion de voix, c'est en général, soit pour aider l'auditeur à concrétiser une scène dans son esprit ou encore, plus subjectivement, pour indiquer à l'auditeur l'opinion qu'il se fait lui-même de cette scène. Prenons, par exemple, ces vers de les Trois danses:

On avait du règlement
On commençait pas si jeune
(les Trois danses)

ou, plus loin:

Mon Jean-Guy s'en vient ministre
(les Trois danses)

Ce sont là des propos de personnages que la voix de Vigneault couvre d'un certain ridicule en les chantant. Malgré lui, consciemment ou non, l'auditeur est appelé à prendre position en faveur du narrateur qui lui dit implicitement ce qu'il faut penser de ces réflexions.

Ici, la voix se charge d'humour, là elle s'empreint de délicatesse et de respect:

Il a déposé des roses
En silence comme on prie
(Mademoiselle Emilie)

Le mot "silence" est prononcé presque à voix basse, presque en silence, avec douceur, comme pour convenir respectueusement à la scène. De même pour:

J'observe un vol de paroles
Qui me frôlent et puis s'envolent
(Quand la tendresse)

où la voix ne dit pas "frôlent" en chantant mais en parlant,

avec une expression de surprise, comme pour évoquer une quelconque légèreté: pour nous faire entendre la fragilité des mots.

Chaque mouvement de voix, chaque expression, chaque changement de ton ou d'accent impliquent une modification de sens de la chanson. L'interprète est le seul à pouvoir donner au texte son plein sens. S'il rompt tout rapport entre le rythme et le sens, il condamne en même temps l'intelligibilité de la chanson. Par contre, s'il met son talent au service du texte, s'il arrive à le valoriser par le rythme, la chanson prend aussitôt des dimensions qui dépassent ce que suggère sa forme.

Dès que le discours, par le poème, entre en rapport avec le chanté, il sort du rythme linguistique, il prend le rythme musical. La chanson montre comment il se désaccentue et se réaccentue, à contre-langage.¹⁰

Gilles Vigneault est loin d'ignorer que le rythme musical est le souffle même de la chanson. Il est la souplesse dont elle a besoin pour ne pas mourir sur les lèvres de l'interprète. Le bon chanteur doit éviter la monotonie du métronome déjà contenue dans le mètre. Sinon il risque fort de tenir la chanson dans l'ombre. D'autant plus que, comme le disait Michel Zink à propos de la chanson médiévale, et qui est tout aussi vrai pour celle de Vigneault:

¹⁰ Henri Meschonnic, Critique du rythme, p.134.

Ce métronome, nous l'avons déjà, c'est le mètre du poème, et le rôle de la mélodie est tout justement d'en masquer la raideur tout en laissant percevoir le rythme satisfaisant.¹¹

Les variations mélodiques: nous avons déjà vu que la mélodie, dans les chansons de Vigneault, est partie intégrante du texte poétique et que le texte et la phrase musicale se fondent l'un dans l'autre dans la forme et le sens.

Il faut se rappeler que la mélodie doit s'adapter aux exigences de la métrique et au sens du texte et que ce sont ces deux éléments qui servent en fait à définir et à distinguer les genres poétiques.¹²

On serait alors tenté de croire que dans une chanson composée de trois, quatre ou cinq couplets, dont la forme est invariable et dont le contenu gravite autour d'une même idée, la mélodie demeure identique d'un couplet à l'autre. Pourtant, appelé à écouter attentivement les chansons interprétées par Vigneault, nous avons découvert que, au contraire, la mélodie varie assez fréquemment du début à la fin de la chanson. Variations parfois si subtiles, si fines cependant qu'on a l'impression d'une répétition. Si bien qu'une oreille peu exercée ne les remarquera pas. Ces variations ne sont pas, a priori, dépourvues de sens.

La mélodie, déjà affirmée, revient, mais trompe un peu l'attente, et s'égare en des chemins nouveaux, toutefois soutenue et portée aussitôt

¹¹ Michel Zink, op. cit., p.24.

¹² Ibidem, p.21.

par une harmonie qui efface l'ancienne et fait comme un départ encore; cette variation, sobre dans son développement, exprime une richesse, des perspectives et la nécessité d'en finir.¹³

Cela va de soi, la variation mélodique chez Vigneault s'inscrit dans l'harmonisation des chansons. Elle peut parfois modifier une syllabe, parfois un mot, un vers, et à l'occasion même, un couplet entier. Dans plusieurs cas, l'accompagnement participera à cette variation de manière à la mettre en valeur et à lui donner la chance de profiter au maximum de son élan. Mais ce qui nous intéresse avant tout ici, c'est le sens qu'elle prend au sein de la chanson. Prenons, en guise de premier exemple, cette chanson intitulée Chacun fait selon sa façon où l'auteur-compositeur fait une sorte de mise au point sur le rôle de sa chanson envers l'humanité, et où il cherche une fois de plus à exprimer et définir sa complicité avec l'homme dans la composition de ses chansons. La seule variation mélodique apparaissant alors porte sur le mot "loup" dans le cinquième vers du quatrième couplet. Annoncée au vers correspondant du couplet précédant (Ce refrain à chanter un peu plus fort), la note accompagnant le mot "loup" est la plus haute de la chanson, si on fait exception du "Moi?" de la clause dans le distique final. Le loup, symbole de liberté chez Vigneault, fait alors entendre son hurlement à travers la voix de l'interprète. Son image s'élève légèrement au-dessus des autres par cette

¹³ Alain, "De la musique", op. cit., p.305.

modification et, par conséquent, s'inscrit un peu plus à fond dans notre mémoire.

La variation mélodique sur un mot ou deux épars dans une chanson est sans doute la plus fréquente. Encore que le vers ne manque pas de se voir assez souvent coloré d'une mélodie renouvelée au milieu d'une chanson. Citons par exemple ces vers de les Mots du dimanche où la voix emprunte une mélodie basse et lourde... comme un caillou depuis longtemps silencieux:

Un caillou gardait silence
Sur le bord de mon chemin.
(les Mots du dimanche)

La mélodie de ces deux premiers vers du quatrième couplet diffère de celle entendue aux couplets précédents par la monotonie qu'elle évoque. L'interprète prédispose par là l'auditeur à participer à son étonnement devant ce caillou qui, par contraste avec la branche et l'hirondelle des couplets précédents, semble sans vie et puis soudain s'éveille pour livrer le message attendu.

Comparons encore, avec la clausule des autres couplets de Gens du pays, celle de son couplet final, où la mélodie éclate avec force et ardeur. Les espoirs, timidement évoqués jusque là au cours de la chanson, retentissent à la toute fin comme pour nous dire: "voilà pourquoi nous chantons."

Mais, la variation la plus rare, et la plus complexe peut-être, est celle qui modifie la mélodie d'un couplet tout

entier. Une telle modification est parfois finement préparée, tant et si bien que le chemin parcouru pour y arriver échappera à l'oreille distraite. C'est le cas de la chanson Faut que j'me réveille dont aucun des quatre couplets n'a exactement la même mélodie. Il y a, en fait, une modification progressive de la mélodie d'un couplet à l'autre de sorte que le dernier couplet n'a de semblable au premier que les accords d'accompagnement. Vigneault terminera alors avec la répétition du premier couplet dont seul le premier vers apparente sa mélodie à celle du couplet précédent tandis que le reste reprend la mélodie originale, si on excepte la répétition des quatre derniers vers qui terminent la chanson. Cette reprise du premier couplet à la fin ferme le cycle de la chanson. Quant à la variation mélodique, elle fait ressortir ce cycle. Elle a, en ce sens, deux fonctions dont l'une est de créer un effet d'intensification du premier au quatrième couplet, duquel résulte un sorte d'éveil progressif qui est du reste le motif principal de la chanson, et l'autre, de rendre plus évidente la forme cyclique par laquelle l'interprète tente de faire comprendre qu'il faut répéter sans relâche, jusqu'à l'éveil.

Il va sans dire, la variation mélodique, bien que n'apparaissant jamais sur une partition éditée, est pleine de sens. Rares sont les auditeurs peu vigilants qui peuvent affirmer avoir perçu une modification dans la mélodie d'une chanson interprétée par Vigneault. Pourtant, le moindre

auditeur réceptif à la chanson vigneaultienne aura été sensible à certaines images, à une quelconque intention derrière ce qu'il a entendu. Et on peut donner à la variation mélodique, autant qu'à la mélodie en soi, le crédit d'une telle acuité chez l'auditeur.

L'éloquence poétique.

Une voix authentique et singulière: "Il arrive qu'on aime ce qui ne ressemble à rien. Elle avait cette qualité, ma voix, la seule, de ne pas ressembler à toutes les voix."¹⁴ La voix de Vigneault... Une voix brisée, éraillée, grinçante... Une voix qu'un journaliste avait un jour comparée à une "passoire"... Bref, une voix qui a tout pour se rendre désagréable mais qui réussit, malgré ses défauts, à apprivoiser l'oreille volontaire et à demeurer forte et fière. L'être qui sait pénétrer cette voix sauvage et instinctive la découvrira familière, chaleureuse et profondément humaine. Gilles Vigneault possède une âme musicale et c'est là que se trouve toute sa force.

C'est dans le savoir, le talent et l'instinct musical, la "musicalité" en d'autres termes, que réside la supériorité des meilleurs chanteurs, plutôt que dans l'anatomie de leurs poumons et de leur conduit vocal.¹⁵

Nous savons déjà que les mouvements de la voix et les

¹⁴ Marc Gagné, Propos de Gilles Vigneault, p.32.

¹⁵ Johan Sundberg, "Le chant", Sons et musique, p.27.

variations mélodiques favorisent l'efficacité poétique d'une chanson. Le temps est maintenant venu de découvrir à quel point l'auteur-compositeur, en l'occurrence Gilles Vigneault, est et sera toujours, à travers l'authenticité et la singularité de sa voix, à travers son vécu unique, l'interprète par excellence de ses chansons. Lorsque Gilles Vigneault reconstitue devant nous son univers, son pays, ses personnages, ses sentiments, ses idéaux, c'est sa propre vision de l'existence qu'il filtre pour notre conscience. Natashquan n'est que Natashquan. Mais, Natashquan vu à travers les yeux de Vigneault, ce n'est déjà plus tout à fait le même village. C'est un monde au coeur duquel s'agite l'imagination d'un poète.

Ce n'est donc point ici une "interprétation" mais le cheminement de l'auteur à travers sa propre création. Le poids exact des mots, la place exacte des silences, l'architecture interne du poème: voilà ce que nous apporte une voix qui éprouve en elle-même l'émotion des paroles attachées à l'obscur de la création poétique. Toute parole ainsi, devient brûlante, et l'évidence du chant dans cette pénombre traversée d'éclairs, remplace très heureusement les clartés artificielles d'une vision "par l'extérieur."¹⁶

L'oeuvre interprétée par son auteur original est, ainsi, à la fois intérieure et extérieure, comme se doit de l'être la chanson. Qui mieux que Vigneault en effet peut connaître le coeur et la raison de celui qui dit:

Je suis parti j'étais toute jeunesse
Gagner ma vie et me faire un métier. (Tit-Nor)

¹⁶ Henri Meschonnic, op. cit., p.287.

Le jeune étudiant mélomane qu'il fut affirmait qu'il aurait "préféré connaître Chopin lui-même, jouant du Chopin".¹⁷ Il faut reconnaître que le fond de l'être transparaît dans l'interprétation comme dans l'oeuvre et que le fait de voir et d'entendre celui qui a connu de près les situations et les personnages qu'il met en scène, n'a pas le même effet que le fait de voir et d'entendre un être qui les a appris, sans les créer.

Je n'ai raconté que des choses que j'ai vécues de près, et je n'ai raconté que des personnages, dont je n'ai pas vécu la vie, bien sûr, pour tous, mais des personnages dont j'ai vécu des bribes d'existence et que j'ai connus, eux.¹⁸

Plus les rapports entre l'oeuvre et l'interprète sont intimes et naturels, plus l'âme de l'interprétation est apte à prendre force et vie. Nos propos antérieurs ont par ailleurs démontré une certaine distinction entre le rythme interne du texte poétique, celui que lui prête l'écrivain par la forme, et le rythme emprunté par l'interprète à partir de ce que lui suggère le texte. Or, il se trouve que, tout à fait naturellement, cet écart se rétrécit dès que l'auteur-compositeur et l'interprète ne font qu'un. Cela va de soi. Il eût été intéressant par exemple d'entendre François Villon réciter sa Ballade des dames du temps jadis. Citant Claude Roy, Meschonnic écrit:

¹⁷ François-Régis Barbry, Passer l'hiver, p.24.

¹⁸ Ibidem, p.73.

En lisant un grand poète, nous entendons toujours sa voix. La voix de l'homme a pu s'éteindre il y a des siècles. La voix du poète, elle, ne cesse jamais de nous atteindre et de nous émouvoir. [...] L'enregistrement préserve non seulement la voix éternelle des poètes, mais l'accent, le timbre, la présence même de cette voix charnelle, fragile et bouleversante que fut celle d'un vivant de génie.¹⁹

Il faut certes considérer que l'écrivain évolue et que sa façon de dire aujourd'hui, loin de se calquer sur l'ancienne diction, s'adapterait sans doute à l'époque où il récite. Une chanson est faite pour bouger, ce que ne lui permet guère l'enregistrement. D'où la magie du spectacle d'ailleurs. Le seul exemple de la chanson Si les bateaux chez Vigneault suffit à nous illustrer l'importance qu'il donne au fait qu'une chanson doit suivre, tout en se respectant, le cours du temps, des idées et des sentiments pour demeurer vivante.²⁰

Mais, à travers son évolution, la voix de Vigneault est toujours demeurée la même, originale. Celle que l'on reconnaît à la moindre émission. Celle vers qui se tend automatiquement l'oreille qui s'y intéresse et dont se détourne aussi vite l'oreille qui n'en a pas encore saisi le sens. De cette voix perce non seulement un dialecte, mais un idiolecte qui nous dit immédiatement: "voici Gilles

¹⁹ Henri Meschonnic, op. cit., p.286.

²⁰ Le dernier refrain de cette chanson diffère considérablement sur le plan mélodique dans la version la plus récente par rapport à l'interprétation qu'en faisait Vigneault dans les années 60.

Vigneault". Cette singularité transparaît d'autant plus dans sa poésie où "le "magnétisme de la voix doit se transposer dans l'alliance mystérieuse et extra-juste des idées ou des mots."²¹ A travers la langue de Vigneault perce le doux chant marin des gens de la Côte Nord. Cette langue dont le rythme, s'est enrichi, avec le temps et les voyages, de tons et d'accents authentiques est en outre celle d'un homme en qui plusieurs se reconnaissent. Pourtant, nul autre que Gilles Vigneault ne possède ce rythme.

Le rythme est alors la transposition des battements du coeur. Il est le souffle, la respiration. Il est le ventre, il vient des tripes. Avec la main, la patte, ou l'oeil, l'oreille, ce n'est plus le rythme qui est désigné, mais la marque personnelle, le style.²²

On sait cependant que ce caractère particulier à Vigneault ne vient en fait que s'inscrire parmi les innombrables caractères aussi particuliers aux uns qu'aux autres. Il dénote simplement une manière tout à fait personnelle de s'exprimer par cette propriété indivise des hommes d'un même ensemble culturel qu'est la langue. "Le lieu de la voix est le lieu de la poésie, et c'est un lieu historique, une culture."²³ Du reste, ce que le barde de Natashquan exprime dans ses chansons quand il dit:

²¹ Paul Valéry, Cahiers II, p.1088.

²² Henri Meschonnic, op, cit., p.655.

²³ Ibidem., p.299.

Il n'est chanson de moi
 Qui ne soit toute faite
 Avec vos mots vos pas
 Avec votre musique.
 (les Gens de mon pays)

ou encore:

Ma voix, c'était votre voix.
 (les Amours, les travaux)

il le répètera en entrevue:

Ma voix a-t-elle contribué à la recherche d'un chemin, d'un pays, d'un espoir? Ce n'est pas à moi de le dire. Je suis sûr en tout cas, c'est qu'on ne fait rien tout seul...²⁴

C'est dire que ces vérités qu'il livre à qui veut les entendre, chacun les possède en soi, sans les connaître. C'est aussi dire que sa voix se veut l'écho des multiples voix qui dorment au fond de nous-mêmes et qu'il suffit de les réveiller pour qu'elles prennent aussitôt sens dans la poésie, non pas écrite, mais chantée.

La voix, non la respiration, est la matière de l'oralité. La voix est ce qui disparaît dans l'écrit, pas la respiration. Les transformations, les modulations de l'oral vers l'écrit sont une matière de sens, porteuse d'un grand nombre de signaux, ceux de la voix... La voix ne porte pas seulement du sens. Elle est matière de sens elle-même, et cible de sens.²⁵

La voix dans l'écrit continue donc à vivre dans un état latent. L'écrit rapproche l'auditeur des mots puisqu'il peut alors un peu plus les agiter à sa guise dans son esprit. Voilà pourquoi Gilles Vigneault tient à publier ses textes de

²⁴ François-Régis Barbry, op. cit., p.147.

²⁵ Henri Meschonnic, op. cit., p.660.

chansons par écrit même si notre époque est mieux adaptée à l'oral.

La chanson est un moyen vraiment moderne d'expression. On n' a plus le temps de lire et c'est dommage. Il faut s'adresser aux gens dans le temps dont ils disposent.²⁶

Le caractère populaire de la chanson de Vigneault:

Depuis l'avènement, au Québec, de la chanson dite poétique, les normes conventionnelles de la "grande" poésie ont été secouées. Les uns, par crainte d'un vil compromis ou d'un discrédit jeté sur la poésie lue, opposent systématiquement chansonnier à poète. Les autres, heureux de voir la poésie accessible à toute une "collectivité intelligente" qui se reconnaît désormais dans l'expression de sa "sensibilité quotidienne", [...] donnent leur adhésion au langage vrai, qu'il soit "intime ou éclaté."²⁷

L'accessibilité au peuple... Voilà ce que gagne la poésie avec la chanson poétique. Un germe d'existence forte duquel naît une plus grande efficacité poétique. Car la poésie, disait Valéry, "n'a d'existence que dans deux états --à l'état de composition, dans une tête qui la rumine et la fabrique; à l'état de diction."²⁸ Ce deuxième état adhère beaucoup mieux à la chanson qu'à la poésie, ne serait-ce que par les véhicules de diffusion qui les différencient. Souvent le spectacle et le disque, parfois, le livre pour l'un; pour l'autre, souvent le livre, parfois le disque,

²⁶ Marc Gagné, op. cit., p.34.

²⁷ Aline Robitaille, Gilles Vigneault, p.125.

²⁸ Paul Valéry, op. cit., p.1141.

rarement, le spectacle. Par conséquent, rien de plus normal que de voir la chanson obtenir un succès plus populaire que la poésie!

La chanson de Vigneault est une poésie populaire parce qu'elle plait, mais aussi parce qu'elle émane du peuple. Le poète jongle avec des mots ordinaires, leur compose une musique qui les remplit d'une force évocatrice: la force de l'oralité; il accentue en eux ce qu'Alain appelait la "valeur de présage" des mots de tous les jours et de tous les hommes.

Le vrai poète se reconnaît à ceci qu'il nous attaque directement par les sons, mais en se servant des mots ordinaires. Et le plus puissant effet d'un poème résulte, comme on peut le remarquer, de ce que des mots très ordinaires participent à une marche des sons qui leur donne une valeur de présage.²⁹

Les mots, chez Vigneault, n'ont déjà plus strictement un sens; ils obéissent à un sentiment. Ils n'appartiennent plus en propre à la langue, mais à la chanson même. Les mots cherchent une perfection qu'ils n'ont pas ailleurs tout en demeurant familiers. La chanson vigneaultienne est populaire parce que le peuple y reconnaît son langage endimanché. Valéry n'a-t-il pas observé que "la poésie a le devoir de faire du langage d'une nation quelques applications parfaites"³⁰?

²⁹ Alain, Propos II, p.792.

³⁰ Paul Valéry, op. cit., p.1092.

En outre, à ces mots ordinaires, se greffe, dans ses chansons, une mélodie qu'Alain eût qualifiée de "naturelle". Ce "chant naturel" qui "se rencontre presque partout dans la musique populaire et ne se trouve guère ailleurs"³¹, prend racine dans le rythme même du langage ordinaire dont nous venons de parler. Si bien que la mémoire de l'auditeur le retient sans peine. Le meilleur exemple de mélodie naturelle qu'on puisse observer chez Vigneault se trouve dans les refrains de certaines de ses chansons comme Gens du pays, les Amours, les travaux, et Mademoiselle Emilie. Par ailleurs, en dépit de ce chant naturel, la seule présence d'un refrain en soi dans une chanson, en favorise déjà le caractère populaire. Selon Henri Meschonnic, la communauté culturelle tirerait un certain confort psychologique de cette circularité, cette constance, cette presque habitude qu'est le refrain. Combien de fois verrons-nous quelqu'un fredonner le refrain d'une chanson de Vigneault sans en connaître les couplets? On ne peut cependant pénétrer le plein sens du refrain que dans un rapport de continuité avec les couplets. Les refrains de Vigneault, tout en brisant, comme le veut l'étymologie du mot, le déroulement régulier de la chanson, prennent donc part au sens de la chanson. Le refrain est une sorte de voie d'accès à l'auditeur, le conviant à entrer au coeur de la chanson.

³¹ Alain, "Le chant populaire", Les Arts et les Dieux, p.296.

Parce que ses mots ordinaires viennent du peuple et s'habillent de rêve, parce que sa musique naturelle s'agite au gré du rythme de ce langage, pour cela, la chanson de Vigneault est populaire. Est-elle pour autant un genre mineur? Gilles Vigneault ne le croit pas plus que nous. Poésie et chanson ont une même vocation:

Il est possible à la chanson d'aller chercher la poésie dans des terrains où le poème n'ose s'aventurer. La chanson n'est en rien un genre mineur. Cependant, si j'ose risquer l'expression, elle est une poésie de consommation populaire.³²

On ne juge point la valeur d'une poésie sur son succès momentané, mais sur sa force intrinsèque. "Un chant est pour tous; un chant est égal pour tous."³³ Il faut simplement qu'il cherche à se rendre utile.

J'ai peur de ne faire que divertir... Distraire, c'est bien: cependant, ne faire que cela, c'est rester complice du mal autour de soi.³⁴

Ainsi, la chanson de Vigneault tend-elle à conserver sa valeur, sa beauté, son efficacité malgré les ans. Elle se préserve de l'usure du temps. "Les belles chansons restent belles, et on ne s'en lasse point."³⁵

³² Marc Gagné, op. cit., p.26.

³³ Alain, Propos II, p.1260.

³⁴ Marc Gagné, op. cit., p.26.

³⁵ Alain, "De la musique", Les Arts et les Dieux, p.299.

Une poésie à résonance:

La chanson vigneaultienne et le quotidien:

Si mes chansons doivent être utiles, j'aimerais qu'elles soient ce point de rencontre où les gens se découvriraient proches, voisins et se mettraient à parler... Si c'était possible: les gens se mettraient à prendre conscience non pas de ce qui leur a été dit, mais d'eux-mêmes, de ce qu'ils sont, de ce qu'ils font dans la société, de leur pouvoir. Que les gens s'en aillent chez eux investis de pouvoirs! Voilà qui serait intéressant!³⁶

A quoi aspire donc ce poète qu'est Gilles vigneault si ce n'est à transformer le monde? Ce que nous avons vu, jusqu'à présent, des efforts qu'il met à unir en une seule expression musique et texte, son et sens, sensibilité et intelligibilité, illustre bien, selon nous, l'intention du poète d'aller au fond des choses, la volonté d'approfondir la conscience de l'homme dans ses gestes quotidiens. Il fait, pour cela, de l'enfance, de la jeunesse et du devenir, le lieu d'où rayonne toute son oeuvre poétique. Il voit en eux un espoir de mieux être pour le monde à venir:

C'est un enfant qui trouvera
Les mots qui vont sauver le monde
(l'Enfant et l'eau)

L'enfance, la jeunesse et le devenir placent l'oeuvre de Vigneault à l'abri de la vieillesse; car sa poésie ne répond pas qu'à une mode. Ce n'est pas l'être d'une seule époque qui domine son oeuvre mais celui qui a toujours été et qui

³⁶ François-Régis Barbry, op. cit., p. 114.

sera, à jamais, fort d'un long avenir dont il doit demeurer maître.

Vigneault soutient, du reste, que le désir de transformer le monde, propre à toute démarche créatrice, ne se réalise que sur une longue période, "à condition, dit-il, d'écrire des chansons que cinquante années ne parviendront pas à effacer de la mémoire populaire".³⁷ Il ne se consacrera donc point à composer de tubes, mais il s'appliquera plutôt à graver dans la "mémoire populaire" une pensée qui inciterait les gens à agir, à faire quelque chose pour eux-mêmes. Il fait d'ailleurs remarquer que le mot poète vient de poiein qui signifie "faire". Etymologiquement, le poète est donc "celui qui fait". Et pourtant, Vigneault se déprend difficilement de l'impression d'avoir encore tout à faire ou, affirme-t-il, "d'avoir mal dit le peu que j'ai dit".³⁸

J'ai beau regarder l'horizon:
L'homme n'apprend pas ses leçons.
J'ai donc si mal travaillé;
Je reprendrai mon cahier.
(Chacun fait selon sa façon)

Comme tout grand poète, Gilles Vigneault cherche l'intérieur de l'homme. Et, c'est par cette voie intérieure qu'il croit parvenir à le transformer. Ce n'est nulle part ailleurs que dans le tréfond de l'être que brûle une flamme

³⁷ Marc Gagné, op. cit., p.55.

³⁸ Ibidem, p.32.

qu'il faut alimenter et "investir de pouvoir".

Le poète fait aux autres hommes un présent non extérieur, mais il leur donne un autre usage de leurs pouvoirs, une nouvelles distribution de leurs ressources.³⁹

Selon Vigneault, l'homme qui grandit de l'intérieur se rapproche des autres hommes tandis que celui qui pousse à l'extérieur s'en éloigne.

L'histoire se fait d'une pierre à l'autre, sans lesquelles on ne traverse pas la rivière. Quelle rivière? Celle qui va de l'incompréhension de l'homme par l'homme à un espoir de compréhension.⁴⁰

Lorsqu'il chante Chacun fait selon sa façon, le barde de Natashquan nous enseigne qu'il a mis toute sa patience d'artiste à découvrir en lui ce qu'il a de plus profond et authentique pour ensuite aller vers la pratique, c'est-à-dire aller l'offrir aux autres hommes. Il nous convie à en faire autant. Gilles Vigneault dit avoir mis trente années à expérimenter et trente autres à mettre en pratique ce qu'il avait expérimenté. Il lui faut désormais continuer tout en attendant de voir ce que l'homme fera de ce qu'il a voulu lui apprendre.

Remarquons d'abord que toute communication entre les hommes n'a de certitudes que dans la pratique, et par la vérification que nous donne la pratique.⁴¹

³⁹ Paul Valéry, op. cit., p.1090.

⁴⁰ François-Régis Barbry, op. cit., p.107.

⁴¹ Paul Valéry, Oeuvres, p.1324.

C'est sans doute pour cela que Vigneault qualifie la chanson Gens du pays comme la mieux réussie. Elle a atteint son objectif en amenant les gens à la chanter lors de circonstances comme les anniversaires. C'est là un effet direct de la chanson sur les habitudes des hommes.

Chanter ne vaut pas la peine, selon Vigneault, si on ne chante pas pour changer le monde. La chanson est pour lui le véhicule privilégié de l'annihilation de la mort. Il confie que par la chanson "on a envie de changer le monde, on a envie de se changer soi-même, on a envie d'annihiler la mort"⁴². Et comment mieux parvenir à cette fin que par la force de l'imaginaire, ce que Bachelard nomme "la victoire de l'imagination du verbe sur l'imagination visuelle ou, plus simplement, la victoire de l'imagination créatrice sur le réalisme"⁴³? En donnant, par la musique, un sentiment à la réalité, Vigneault élève cette réalité au-dessus du périssable. "Quand on chante, le réalisme a toujours tort"⁴⁴ ajoute Bachelard, et la vision qu'en donne le poète ou le chanteur, pour peu qu'elle soit nouvelle, influe sur les comportements des humains. Si pour Vigneault, par exemple, la mer évoque toujours le voyage, l'ouverture sur le monde, l'aventure, un élément de survie pour l'espèce humaine,

⁴² François-Régis Barbry, op. cit., p.130.

⁴³ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, p.255.

⁴⁴ Ibidem.

l'aboutissement de nos peines, ou encore la liberté, elle prend forcément, aux yeux de l'homme, une image positive qui inspire le respect. Le monde réel, vu à travers les yeux du poète, n'est déjà plus tout à fait réel. Dès que notre vision du monde n'est plus la même, nos attitudes se trouvent automatiquement transformées. C'est pourquoi Vigneault tient à ce que les poètes occupent une place de choix dans notre société.

C'est à ceux-là qu'il revient de dire que la lune est autre chose qu'un objectif à fusées, que l'herbe perce le ciment sur les pavés des villes et que, les jours de vent lumineux, les nuages font très haut dans le ciel les plus étranges compositions.⁴⁵

C'est la réalité quotidienne que le poète Vigneault habille de rêves. Et c'est par là qu'il arrivera, petit à petit, à transformer le monde. "Celui-là m'enrichit, aurait répété Valéry, qui me fait voir tout autrement ce que je vois tous les jours"⁴⁶. L'avantage de la chanson, redisons-le, est qu'elle possède une mélodie. Elle devient alors une sorte de compagne sur qui peut compter le solitaire devant la peur; "le chansonnier aide celui qui siffle sa mélodie dans le noir de la solitude"⁴⁷. N'est-ce pas là un exemple de l'homme qui réagit différemment devant une même émotion? Il

⁴⁵ Marc Gagné, op. cit., p.39.

⁴⁶ Paul Valéry, Cahiers II, p.1068.

⁴⁷ Marc Gagné, op. cit., p.39.

suffit d'observer, un jour de tempête, le sourire complice qui illumine la figure des gens qui nous entourent à un "Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver" pour comprendre qu'une chanson de Vigneault évoque beaucoup plus qu'une simple réalité.

CHAPITRE III

LA FINALITE DES MOTS

Le pays intérieur et l'ouverture sur le monde (dimension poétique):

De l'individuel au collectif: nous connaissons tous la nécessité pour un poète de se créer un langage, c'est-à-dire, entre autres, de s'approprier certains mots de la langue et de leur donner une couleur, un éclairage particulier, une dimension qui leur était étrangère avant de couler de la plume ou d'errer sur les lèvres de l'artiste. Certains de ces vocables entrent quelquefois, dans notre esprit, en liaison intime avec l'image du poète tant celui-ci en fait usage avec originalité. Nous songeons ici au pays de Vigneault. Pays sans frontière, pays où on n'entre pas et

d'où on ne sort guère puisqu'il est d'abord intérieur à soi-même, pays que l'on ne connaît point mais qu'on habite, pays à construire pour réaliser un idéal:

Nous avons dévoré jusque dans leurs chemins
Des quartiers de pays rêvés depuis l'enfance
(Encore une chanson d'amour)

ou encore, pays malheureux, déchu:

Au long chemin de mon histoire,
Qu'ai-je perdu?
Est-ce un pays de ma mémoire
Qui s'est vendu?
(la Complainte du lendemain)

Mais, le pays est d'abord et avant tout, pour Vigneault, un territoire habité que chacun doit découvrir au fond de soi et marquer de ses pas. Vigneault vise à ce que chaque être se tourne vers lui-même et découvre en son for intérieur un pays chaque fois nouveau qui le conduira vers ses semblables, les humains. Il faut que "l'homme pense son propre chant, et ne pense rien d'autre"¹. Vigneault aura toujours pris bien soin de respecter ce principe tout au long de son oeuvre.

Prenons l'imposante société de personnages qui peuplent l'oeuvre vigneaultienne et observons bien leur forte volonté d'existence, leur inlassable détermination à demeurer eux-même dans leurs expériences. Envers et contre tous, Tit-dé, Tit-Nor, Timor la Peur, P'tit Louis, la Vieille Margot et le Grand Paulo, Tante Irène, enfin tous, persévèrent sans relâche dans leur quête intérieure d'authenticité. Ni l'un

¹ Alain, Propos, p.1178.

ni l'autre des personnages légendaires de Vigneault, et parfois même épiques, ne se conformeront à devenir ce que la majorité des gens ou les circonstances, si fatales soient-elles, semblent vouloir leur imposer. Tit-Nor continue d'errer et de chercher malgré les "mirages qui se défont à chacun de [ses] pas", Timor ne cesse d'avoir peur malgré son erreur que tous s'empressent de lui reprocher, la Tante Irène s'obstine à broder des violons sur ses courtes-pointes en souvenir fidèle de son défunt aimé. Le conformisme est inexistant dans les personnages de Vigneault. La solution à leur problème leur est immanente. Leur quête d'identité en fait, à plus forte raison, des archétypes pour la société. Et ce n'est qu'à partir du moment où certains se reconnaissent en eux que les personnages commencent à exister. On peut, en cela, parler d'une vision existentielle de Vigneault dans son oeuvre.

C'est le public qui crée le personnage au moment où il dit: "Bravo à celui-là!" "Celui-là on le reconnaît!" Alors, il le crée véritablement et le personnage se tient. Il n'a qu'à se tenir debout, il n'a pas besoin de gesticuler, de crier. Il est vu.²

Les personnages existent donc parce qu'ils sont vus et vivants... et les gens s'y reconnaissent parce qu'ils existent. A travers eux, c'est tout l'homme qui est montré et non pas un seul homme qui serait plus ou moins un être hiérarchiquement supérieur. Un peu à la façon dont les

² François-Régis Barbry, Passer l'hiver, p.63.

personnages d'Homère étaient perçus par Alain:

Ce qu'il récitait était la plus grande des prophéties. Il annonçait le triomphe de l'homme; non pas d'un roi, mais de l'homme, de tout l'homme. Tous sont égaux devant le poète.³

Vigneault ne voit pas la nécessité de crier à tout un chacun l'existence d'un roi ou de quelqu'un qui vit, de toute façon, au vu et au su de tous. Il existe, selon lui, des êtres qui méritent tout autant de voir leur nom inscrit dans un livre tout simplement parce qu'ils sont nobles de coeur et d'âme et qu'il importe que les gens le sachent. Ce qui lui fait dire:

On a pas idée de l'importance que donne aux gens le fait de proposer un petit carton où figure leur nom. Je ne crois pas qu'il s'agisse de vanité. C'est la manière qu'ils ont d'affirmer qu'ils existent et qu'ils aimeraient qu'on en tienne compte.⁴

Il donne à certains êtres une existence qu'il a le pouvoir de modifier à sa guise. Ce qu'il espère surtout par là, c'est aller le plus loin possible à l'intérieur de ces personnages afin de sonder le pays où tous se ressemblent et se reconnaissent.

Un jour
Tu trouveras caché dans ta maison
Le mot qui mène au fond de ma chanson
(Au fond de nous)

On peut donc dire que ce ne sont pas essentiellement ses personnages qu'il veut faire vivre en les chantant mais bien

³ Alain, op. cit., p.1259.

⁴ François-Régis Barbry, op. cit., p.139.

tous ceux qui s'y reconnaîtront et qui voudront bien voir dans ces personnages une partie d'eux-mêmes. "Le dialogue, dira-t-il, c'est pour ne pas mourir, et pour ne pas laisser les autres mourir, pour empêcher les autres de mourir"⁵. Il faut "atteindre l'universel par l'intérieur de l'homme".

Une chanson est internationale dans la mesure où elle est fortement teintée de couleurs locales... Je veux m'adresser au plus grand nombre d'individus possible en continuant de faire des chansons locales, le plus locales possible, et atteindre l'universel par l'intérieur de l'homme.⁶

Natashquan devient alors un microcosme, une image réduite de l'humanité. Chaque personnage cherche à s'intensifier, à contenir en lui une tranche d'humanité. Ce qui ne veut pas dire que ceux qui regardent un personnage s'y percevront en tant que groupe. Chaque individu y découvrira, au contraire, une partie de lui-même. C'est plutôt dans la somme des personnages vigneaultiens, dans une parcelle de chacun d'eux, autant de fois différente qu'il y a d'individus sur terre, que l'homme se découvre comme membre unique d'une collectivité.

Un tel ensemble de richesses humaines devrait, selon Vigneault, être utile à celui qui cherche à déterminer ses propres frontières. Il importe à l'homme de bien se définir lui-même, de bien délimiter les points de références qui lui

⁵ Ibidem., p.70.

⁶ Marc Gagné, Propos de Gilles Vigneault, p.40.

serviront à découvrir la grandeur du monde. Le barde de Natashquan demeure convaincu que la connaissance du monde commence par soi. Il faut d'abord exister fortement soi-même. Aussi affirme-t-il:

Toute la vie d'un homme a des frontières très déterminées, très nettes. Moi, je viens de Natashquan; c'est incidemment dans le Québec plus que dans le Canada.⁷

Le texte plurivoque: il fut un temps, lors des événements d'octobre 70, où certaines chansons de Vigneault comme Mon pays ou les Gens de mon pays furent censurées, bannies des postes de radio et de télévision au Québec et au Canada. Le contexte social et politique de l'époque avait amené quelques personnes à reconnaître ces chansons comme trop engagées, trop nationalistes, donc trop provocatrices pour être diffusées dans le grand public. C'était là porter un jugement bien étroit sur la chanson de Vigneault et sur la chanson poétique en général, il va sans dire. Toute la densité de l'oeuvre poétique était tout à coup réduite à une dimension unique. On restreignait la chanson à un seul sens et détruisait, du coup, toute sa valeur poétique. On excluait la chanson de Vigneault du domaine de l'art. Car le but de l'art, c'est l'homme, non la nation. C'est là une réflexion vieille comme l'art lui-même, qu'il importe de garder en vue lorsqu'on s'aventure à méditer sur la question.

⁷ François-Régis Barbry, op. cit., p.96.

Toute orientation d'idée contraire à ce principe nous conduirait forcément hors de l'art.

La poésie se forme ou se communique dans l'abandon le plus pur ou dans l'attente la plus profonde: si on la prend pour objet d'étude, c'est par là qu'il faut la regarder: c'est dans l'être, et fort peu dans ses environs.⁸

Il faut être prudent, bien poser ses énoncés quand on parle poésie. Beaucoup trop ont politisé Vigneault et, par là, ont négligé la valeur poétique de son oeuvre. L'idée de pays réduite à sa dimension sociale ou politique partisane stérilise l'oeuvre poétique, au lieu de la féconder, en lui refusant toute ouverture sur le monde et sur le temps. Une oeuvre d'art prisonnière du temps et de l'espace s'immobilise en-deçà de ceux-ci et perd, de ce fait, toute sa dignité, sa noblesse, sa valeur, son équivocité: sa qualité d'oeuvre d'art en somme.

Ce qui fait la force d'une oeuvre d'art, en l'occurrence la poésie, c'est la multitude de sens qu'elle porte en elle. C'est aussi, en quelque sorte, l'heureuse ambiguïté qui la caractérise. "L'ambiguïté, explique Valéry, est le domaine propre de la poésie. Tout vers est équivoque, plurivoque. --comme sa structure, sound + sense ---l'indique"⁹. Lorsque nous expliquions, plus tôt, que Vigneault variait, ça et là, la mélodie de ses chansons, et que ces variations pouvaient

⁸ Paul Valéry, "Question de poésie", Oeuvres, p.1290.

⁹ Idem, Cahiers II, p.1081.

parfois s'adapter à l'époque de l'interprétation selon le sens que l'interprète voulait donner au texte, c'est ni plus ni moins que la plurivocité du texte que nous nous appliquions à illustrer. Jouer sur le rythme d'un texte poétique ou sur la mélodie d'une chanson équivaut à transformer la structure même du poème, la relation entre le son et le sens. Il n'en résulte pas une élimination des autres sens possibles au profit d'un seul mais une mise en relief d'un sens par rapport aux autres.

Vigneault se défend bien de préconiser un sens plus qu'un autre dans ses chansons. Sa voix, tout au plus, en favorisera-t-elle un au cours des interprétations successives mais jamais sans laisser place à d'autres sens. Il affirme d'ailleurs plus d'une fois en entrevue que l'auditeur est libre de comprendre une chanson comme il le veut et qu'à partir du moment où une chanson est lancée dans le public, elle n'appartient plus à son auteur. Il y a autant d'interprétations possibles d'un texte qu'il y a de consciences possibles dans le monde. Une image comme celle de "l'or dans les poubelles de la saison" (Comment vous donner des nouvelles?) par exemple, étonne l'auditeur par l'espèce de vide sémantique inattendu qu'elle contient et que nous sommes conviés à combler de tous ses sens possibles. L'image qui habite ce vers est-elle en effet une allusion aux feuilles d'automne qui quittent leurs branches, à toutes ces richesses naturelles que nous perdons en les vendant à

l'étranger, au drame écologique ou bien aux souvenirs chers qui hantent l'esprit du narrateur? Nul ne peut prétendre être en mesure de l'affirmer avec certitude et précision. Il est en tout cas évident que si l'auteur-compositeur avait voulu exprimer l'une ou l'autre de ces idées, il n'aurait certes pas fait usage de la même formule. Le fait de dire "J'ai vu de l'or dans les poubelles de la saison" implique, de la part du poète, une intention de créer un effet d'abstraction à ce qui a été dit et à ce qui viendra. Le "sapin... devenu gris comme l'homme avec l'hiver" se nourrit alors de cette abstraction comme d'une noyau au centre de la réalité. Le sapin, symbole de vie au coeur de l'hiver mort, s'apparente à la grisaille de l'homme, meurt lentement avec lui et l'entraîne dans sa propre mort. Tout le reste de la chanson n'est que réalité simple, quotidienne au sein de laquelle règne la quiétude d'une société qui pourrait bien être de Natashquan, ou d'ailleurs. Et cette réalité se prépare à retourner vers la fiction, vers la plurivocité, à l'apparition du premier couplet qui revient, empreint de mélancolie, à la toute fin. La chanson de Vigneault nourrit ainsi la réalité d'abstractions, entraîne le spectateur sur le terrain neutre de la réalité et de la fiction où le poète construit un univers. Telles la musique et le texte, la fiction et la réalité s'unissent pour ne faire qu'un sur un terrain commun. L'esprit et le coeur font alors un bienheureux ménage.

Il ne faut pas voir, dans l'oeuvre de Vigneault, que la stricte expression de l'identité québécoise mais plutôt une allégorie de cette société. L'oeuvre, perçue sous cet angle, s'ouvre davantage à d'autres sens. Elle se libère de l'idée, de la pensée, et passe du pensable au sensible.

La poésie n'a pas à exposer des idées. Les idées (au sens ordinaire du mot) sont des expressions, ou formules. La poésie n'est pas à ce moment. Elle est au point antérieur ---où les choses mêmes sont comme grosses d'idées. Elle doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme fonction spontanée, avec tous les artifices nécessaires.¹⁰

Ce n'est pas la clarté des idées qui plaît dans une poésie comme celle de Gilles Vigneault, mais plutôt le vague qui l'entoure, l'insaisissable fluidité du texte fondu au rythme et à la mélodie. Il n'est pas rare que l'on dise d'une chanson de Vigneault qu'elle est belle sans pouvoir dire exactement pourquoi. Nous sommes alors entraînés beaucoup plus par l'évocation obscure que par l'expression claire. Les mots ne nous communiquent plus une idée précise mais nous enchantent, promènent notre conscience dans un champ incertain où ils n'ont plus à signifier mais à évoquer. Ils se voient inopinément et excitent l'attente. Leur sens prend du recul au profit du rythme. De l'alliance des mots naît alors un pouvoir plus fort que leur sens.

En réalité, l'art de l'écrivain consiste surtout

¹⁰ Ibidem, p.1091.

à nous faire oublier qu'il emploie des mots. L'harmonie qu'il cherche est une certaine correspondance entre les allées et venues de son esprit et celles de son discours, correspondance si parfaite que portées par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la nôtre et qu'alors chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus: il n'y a plus rien que le sens mouvant qui traverse les mots, plus rien que deux esprits qui semblent vibrer directement, sans intermédiaire, à l'unisson l'un de l'autre.¹¹

C'est l'harmonie de l'ensemble qui nous communique les "ondulations" de la pensée de l'auteur. Nul n'est besoin de connaître et de comprendre la langue qu'utilise un chanteur pour y détecter, instinctivement, une âme, une sensibilité. La seule présence d'une harmonie dans un texte l'ouvre à l'universalité dans la mesure où cette harmonie s'élabore suffisamment pour nous aider à deviner l'âme du texte, non pas le sens, mais l'âme. Ce qui signifie que le fait de comprendre et de connaître la langue du chanteur ne nous conduit pas à un, mais bien à plusieurs sens de ce texte qui gagne et qui perd de ses sens à mesure que le temps s'écoule. Le:

Je mets la ville dans la campagne
Puis Tit-Jean prend son violon
Que ma province trousse son jupon
(Jo Montferrand)

inclina ses sens à gauche et à droite depuis l'année de sa composition en 1958. Mais, chacun de ces sens apparaît comme autant de ramifications rattachées à un sens propre.

¹¹ Henri Meschonnic, Critique du rythme, p.181.

L'intention d'être reçu par toute la communauté humaine se manifeste tôt dans l'oeuvre de Vigneault. Il lui suffit d'un seul vers pour ouvrir sa chanson sur l'universel:

"Tous les humains sont de ma race", songe-t-il tout haut en entrevue, voilà quelques mots qui, glissés dans le corps d'une chanson, lui donne une figure¹² particulière, un éclairage obligatoire.

La valeur poétique, tout comme, nous le verrons, la valeur politique, des chansons de Vigneault se rattachent à cette recherche de l'universel. La musique est un mode universel d'expression. Elle ouvre de grandes portes à l'homme en quête d'existence, à l'être qu'une volonté d'exister pousse à faire sa marque dans la société et à convier l'homme à ne pas suivre sa trace, mais à en faire une autre, la sienne propre, dans ce pays enneigé.

L'engagement social (dimension politique):

Une poésie de l'action: selon l'étymologie du mot, celui qui fait de la politique est, d'abord et avant tout, un être qui possède une aptitude à conduire ses propres affaires. Le mot "politique" vu sous cet angle implique l'idée que chaque homme obéit à un devoir social dès qu'il se met à la recherche d'un mieux-être, dès qu'il s'impose une "manière de vivre". Il faut donc voir, dans le geste politique, une volonté de "polir" son existence, c'est-à-dire de la rendre plus pure, plutôt qu'une soif de gouverner, de

¹² François-Régis Barbry, op. cit., p. 94.

prendre et de garder le pouvoir, lorsqu'on l'applique à une oeuvre poétique. Vigneault confie:

Dans le sens de "policy", on peut soutenir que je fais de la politique. "Policy"(sic) c'est-à-dire manière de se conduire, de vivre. Je veux dire aux gens que l'homme le plus intéressant c'est celui qui cherche le nord du nord, qui prend possession de lui-même à l'intérieur de son froid.¹³

Dans son intention de pousser l'homme à agir sur lui-même et à transformer de la sorte la forme actuelle du monde, on peut accorder à l'artiste un rôle politique. Gilles Vigneault ennoblit même ce rôle jusqu'à la déification de l'artiste.

Sa définition, dira-t-il, c'est la tentative et l'éternelle tentation d'être Dieu... un être qui a constamment l'intention de changer les choses, donc qui n'a jamais l'intention de rester au pouvoir dont il s'est momentanément emparé.¹⁴

Sitôt livrée à la collectivité, l'oeuvre n'appartient plus à l'artiste. Tout pouvoir est abdiqué. Une fois le message diffusé, l'oeuvre passe de l'état de puissance à l'état d'acte sur chaque individu. Ce qui revient à dire que tout homme est potentiellement politique par l'oeuvre d'art. Plus cette oeuvre obtient du succès, plus elle est engagée socialement. Entendons par succès le fait de demeurer assez longtemps dans la mémoire collective pour amener le public au

¹³ Marc Gagné, op. cit., p.58.

¹⁴ Gilles Vigneault, "De profil et de face", Radio-Québec, le dimanche 19 mars 1989.

bout de la réflexion que lui propose de faire l'artiste. Privée de cette réflexion, l'oeuvre d'art ne pourra jamais obtenir ce que Paul Valéry a pu nommer "l'effet le plus désirable".

Celui que produirait une oeuvre dont l'impression qu'on en reçoit, le choc initial, et le jugement qu'on en fait à loisir, à la réflexion, à l'examen de sa structure et de sa forme, s'opposeraient le moins possible; mais au contraire s'accorderaient, l'analyse et l'étude confirmant et accroissant la satisfaction du premier contact.¹⁵

L'écrivaine, Antonine Maillet, faisait remarquer tout récemment que Gilles Vigneault était un des rares privilégiés à pouvoir affirmer que le monde s'est mis à ressembler à ses livres. Le poète qu'il est, et qui aimerait bien définir son métier comme celui de "montreur de monde à faire"¹⁶, se réjouit de ce que les hommes se comportent aujourd'hui comme il eût aimé les voir agir il y a vingt-cinq ans. Vigneault est de ceux qui ont prévenu l'homme de ses bêtises face à l'environnement, qui ont prédit la catastrophe écologique avant l'apparition de preuves tangibles.

Casseurs de lacs, tueurs de fleuves
Il vous connaît préparez-vous
A boire de votre mazout
Quand les rivières seront veuves.
(l'Enfant et l'eau)

Le poète de la Côte-Nord ne dénonce pas ici l'évolution de l'espèce humaine mais il met en garde le destructeur et il

¹⁵ Paul Valéry, "Discours sur l'esthétique", Oeuvres, p.1302.

¹⁶ François-Régis Barbry, op. cit., p.111.

accuse l'inconscience collective menaçante pour l'avenir et pour la survie de la planète. Il recherche une sorte d'équilibre entre l'évolution extérieure (comme le prolongement du cerveau par l'ordinateur ou celui du bras par la pelle par exemple) et l'approfondissement de l'esprit, de la conscience. A cause de sa folle témérité, l'être humain, selon lui, s'est égaré, a perdu tout contact avec le milieu dont il fait partie et duquel il se croit maître et roi, et s'est engagé par là dans un processus de destruction qui le tuera s'il n'en sort pas. Force lui est de renouer avec ce milieu s'il veut survivre. Aussi, le poète se propose-t-il d'être son guide. "La démarche créatrice est nécessairement un désir de transformer le monde. Cette démarche est donc toujours politique, à gauche et écologique"¹⁷avoue Vigneault à un journaliste.

Contrairement à ce que plusieurs croient, le poète est, en notre fin de siècle, bien moins que la machine, celui qui nourrit des rêves chimériques. Le monde idéal qu'il convoite est édénique tandis que celui de la machine est perfide et mortel pour l'homme.

Laissons les machines poursuivre
 Leur mensonger rêve de vivre
 La mort inscrite dans nos os.
 (Marche avec moi)

Ce prophète appréhende les "portes du Froid" auxquelles nous

¹⁷ Yves Margraff, "De Natashquan à Paris en direct", le Devoir, dimanche 15 novembre 1987, p.11.

sommes poussés par les siècles. Appréhension qui l'incite par ailleurs à agir et surtout à solliciter la compagnie de celle qu'il aime dans son action. Ce désir avoué de guider l'être aimé sur sa propre voie s'avère extrêmement significatif au sein de l'oeuvre vigneaultienne. Il confirme ni plus ni moins la conviction qu'a le poète d'avancer dans la bonne direction. Le temps n'est pas aux questions, laisse-t-il entendre; il faut abandonner la passivité et agir avant qu'il ne soit trop tard. Mais, auparavant, l'auteur-compositeur aura pris bien soin d'identifier à nos yeux, et de nommer, son propre chef.

Amour est mon guide
 J'arrive mains vides
 J'arrive de nuit
 Mûri comme un fruit
 (l'Etranger)

C'est cette même foi aveugle et inconditionnelle qu'il a envers son guide que le poète propose ici à sa bien-aimée d'avoir envers lui. Pourquoi ne pas voir en ce fruit mûr la pomme du paradis terrestre par laquelle débuta le monde? Nul n'est besoin d'attendre le jour pour le cueillir. De toute façon, la nuit n'est jamais totale chez Vigneault. Elle est toujours piquée d'étoiles ou de planètes. Elle est bien plus un instant de préparation qu'une période d'attente passive de la venue du jour. Pour lui, l'humain se doit d'être en tout temps actif. Mais pour ce faire, il importe qu'il s'accroche à quelque croyance afin de ne jamais tomber dans le désespoir.

C'est pourquoi, à la différence de poètes comme Nelligan, Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert et beaucoup d'autres, Vigneault ne voit jamais l'existence comme indéfiniment figée, gelée, sans issue. L'hiver, chez lui, a une fin qu'il prépare méticuleusement.

Entre mes quatre murs de glace
Je mets mon temps et mon espace
A préparer le feu, la place
Pour les humains de l'horizon
(Mon pays)

Le "je" vigneaultien ne s'arrête jamais. Sa révolution est permanente. Il éveille en l'homme le désir d'être profondément vivant, comme lui.

Toutefois, ce n'est qu'à partir du moment où les circonstances donnent raison au poète qu'on peut dire qu'il a réellement pris sa place dans la société. L'engagement social de l'artiste ne commence que lorsqu'il enregistre des preuves tangibles que le public a cru en sa parole.

C'est le sens et le rôle politique du poème que de s'insérer dans le social comme l'enjeu et la stratégie des sujets, révélant ce que le social fait du sujet à travers ce qu'il fait du poème.¹⁸

Voilà qui explique le fait qu'un poète n'est pas toujours, à son époque, un fruit mûr, qu'il ne connaît, bien souvent, qu'une gloire posthume. La société met parfois de longues années, voire même des siècles, avant d'accepter les vérités de ces précurseurs. L'homme ne changera sa façon de vivre

¹⁸ Henri Meschonnic, op. cit., p.647.

que lorsqu'il sera certain que le poète a dit vrai. Il demeure néanmoins toujours libre de faire ce qu'il veut de l'oeuvre. L'être devant l'oeuvre n'est pas placé en face d'une seule alternative: la prendre ou la laisser. Dès qu'il en a pris connaissance, il est aux prises, malgré lui, avec une multitude de choix.

Dès que l'on crée une chanson, comme un tissu, on donne dans l'héraldique, on a pas le choix. Ce sont les gens qui décident de s'en faire une épée ou un couteau à pain.¹⁹

Quoi qu'il en soit, que la chanson devienne un instrument de combat ou de partage entre les mains du public, ce qui importe à celle-ci, c'est qu'elle se promène dans la tête des gens. C'est là son but ultime. Elle n'est toutefois jamais, dans l'esprit de Vigneault, lancée dans le monde avec l'intention de le déchirer. La musique, partant la chanson, est pour lui beaucoup plus un véhicule de paix qu'une cause de dissension.

Le clairon, le tambour
N'ont jamais fait de musique
Le clairon, le tambour
N'ont jamais parlé d'amour.
(le Clairon, le tambour)

Donc, la chanson vigneaultienne, universelle parce que profondément de quelque part, d'une époque et de toujours à la fois est, par son engagement social, une poésie de l'action, un geste politique. A l'égal du discours

¹⁹ François-Régis Barbry, op. cit., p.95.

politique? Sûrement pas. Puisque le politicien organise le monde, le poète le pressent et l'invente en lui trouvant "un avenir de sentiments qui sauvera toutes les pensées".²⁰

²⁰ Alain, op. cit., p.911.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, nous possédons la certitude que la voie empruntée pour fournir la preuve de nos déclarations liminaires nous obligeait à faire appel à notre sensibilité. Elle est, par conséquent, la mieux appropriée à notre objet d'étude. Elle trouve, en tout cas, un appui solide auprès de Valéry qui écrivit un jour :

Distinguer dans le vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression verbale même, des mots eux-mêmes et de la syntaxe; voilà autant de symptômes de non-compréhension et d'insensibilité en matière poétique.¹

La "substantifique moelle", dont parlait Rabelais, se trouve donc dans cette correspondance entre le son et le sens en matière poétique. Or, ce qui, à plus forte raison, nous intéresse ici, et qui semble constituer le noyau autour duquel se rejoignent et se justifient, les uns les autres, tous les traits caractéristiques de la chanson vigneaultienne relevés au cours de ce travail, c'est que l'étude de cette correspondance nous a conduit à la découverte d'une étroite et profonde complicité entre l'individu-poète et la collectivité. Cette complicité est, dans l'oeuvre de l'auteur de Mon pays, un des éléments fondamentaux de la structure qui unit le rythme au sens parce qu'elle appartient, par essence, autant à l'un qu'à l'autre.

L'intériorité du poète, la profondeur de l'oeuvre, la

¹ Paul Valéry, "Question de poésie", Oeuvres, p.1293.

forte appartenance à un lieu et une époque, voilà autant d'éléments contenus tant dans le rythme (la musique et la voix) que dans le texte de Vigneault. Selon Gaston Bachelard, ce sont les origines de la langue qui transparaissent dans la pureté et la dominance de l'expression poétique. Dès qu'elle "se révèle à la fois pure et dominante, on peut être sûr qu'elle a un rapport direct avec les sources matérielles élémentaires de la langue"² Il y aurait donc une recherche du son naturel dans la langue poétique. Rythmes, onomatopées, enfin tout ce qui n'est pas le sens même mais qui le nourrit. La langue, ici, cherche à évoquer, à s'élever dans la musique, qui elle, en chanson comme ailleurs, a le pouvoir naturel de piger continuellement dans les "sources matérielles élémentaires" pour représenter l'univers. L'invention d'un instrument de musique répond toujours à une nécessité de reproduire un son naturel. Aussi la musique précède-t-elle de loin la langue en ce domaine et c'est pourquoi elle peut devenir un allié fidèle et loyal de l'expression poétique. Lorsque Vigneault, par exemple, nous chante sur un air de gigue:

Si on voulait danser sur mes paroles
On trouverait ma source et mon tambour
(Tam ti delam)

c'est dans le passé le plus lointain qu'il puise son inspiration. Exprimer cela sur un air traditionnel, c'est

² Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, p.252.

donner au désir toute la densité originelle dont il se réclame.

Dans tous les aspects de son oeuvre, le poète de Natashquan exprime un enracinement profond: la fidélité à son village natal, la quête intérieure qu'il proclame, l'inspiration musicale dont les rythme reposent sur nos traditions et enfin l'expression poétique, pure et dominante, qui coule de source en sont des preuves. Ce n'est pas autant cet enracinement qui ouvre l'oeuvre sur l'universel que le déploiement qui en résulte. Plus les racines d'un arbre s'agrippent à la terre, plus elles puisent d'énergie pour alimenter les branches, les feuilles et les fruits. Il en est de même de l'oeuvre poétique. Notre tâche, en tant qu'analyste, consiste à étudier la qualité de ces racines pour en comprendre l'essence et pour mieux expliquer les causes de la mauvaise ou de la bonne fructification de l'oeuvre. Celle de l'auditeur, au contraire, est d'en apprécier le fruit, non pas de reconnaître en lui un aliment nutritif ou un poison, mais de dire s'il aime ce fruit ou non, s'il le trouve trop ou pas assez mûr. Bref, si l'oeuvre poétique, comme un arbre, prend racine dans sa terre natale, elle a beaucoup plus de chance d'atteindre sa maturité, de se déployer aux yeux de tous et de porter ses fruits. Cela, Vigneault l'a compris. Il donne d'ailleurs, par allégorie, une très grande valeur symbolique à l'arbre. Chaque arbre, que ce soit le chêne, l'orme, le pommier, le cyprès, le hêtre

ou un autre, occupe, dans son réseau d'images, une place spécifique, de même que chaque homme, dans la société, se doit d'être de quelque part. Aussi, plus l'enracinement du poète est profond et naturel, plus il déploiera ses branches et ses feuilles pour laisser tomber, un peu plus loin, ses fruits bienfaisants. Un des nombreux personnages au patois coloré de son dernier spectacle, le Temps de dire, faisait gentiment remarquer à cet égard:

Quand nous nous adressons au grand arbre de France, s'il y a, en haut des branchages, quelques petites feuilles qui frétilent en se croyant "dans le vent", et semblent ne pas nous comprendre, ...c'est bien simple, on parlera aux racines.³

Toujours est-il que l'engagement social de la chanson vigneaultienne, l'universalité de ses propos et la multitude de sens dont elle se pare au gré des ans et des circonstances de la vie sont, pour une large part, attribuables au mariage entre la musique et le texte. Qu'ils s'accordent ou qu'ils s'opposent, le but commun de ces deux éléments sera toujours d'activer le point névralgique de l'oeuvre. Tout au long de cette étude, nous avons essayé de démontrer l'importance que prennent chacun d'eux au sein de la chanson en décrivant le rôle qu'ils y assument. Aussi sommes-nous maintenant convaincu que le retrait ou la modification de l'un ou l'autre de ces éléments équivaldrait à altérer la structure

³ Gilles Vigneault, cité dans "Retour fracassant de Gilles Vigneault à Paris", Journal de Montréal, 15 novembre 1989, p.2.

même de la chanson. Forcément, puisque c'est la rencontre des deux qui constitue cette structure.

Nous espérons, pour terminer, que cette réflexion aura eu pour effet de redorer un peu le blason de la chanson aux yeux de certains puristes pour qui la poésie dite et non-chantée est la seule à pouvoir se prévaloir du titre de "grande poésie". Il est vrai que maints dilettantes ont trop souvent obtenu, par la chanson, des succès lucratifs dépassant de loin le mérite, mais il faut savoir discerner le bon du mauvais dans toute chose et nous savons, après ce que nous a révélé cette étude de la chanson vigneaultienne qu'elle se situe bien au-dessus de ces divertissements de masse sans aucune espèce de parenté avec ce qui mérite de jaillir "vers Dieu comme une rare fleur"⁴ et que l'on appelle "poésie".

⁴ Charles Baudelaire, "L'âme du vin", Oeuvres complètes, vol.1, p.105.

BIBLIOGRAPHIE

I-Oeuvres de Gilles Vigneault:

Vigneault, Gilles, Silences, Montréal, Nouvelles éditions de l'ARC, 1979, 366 p..

Vigneault, Gilles, Tenir paroles I et II, Montréal, Nouvelles éditions de l'ARC, 1983, 546 p..

II-Ouvrages de référence:

Livres:

Fournier, Roger, Gilles Vigneault, mon ami, Montréal, la Presse, 1972, 204 p..

Gagné, Marc, Gilles Vigneault, bibliographie descriptive et critique, discographie, filmographie, iconographie, chronologie, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977, 976 p..

Gavard, Sophie, Gilles Vigneault: poète de l'identité québécoise, Nanterre, Université de Paris, 1982, 129 p..

Robitaille, Aline, Gilles Vigneault, Montréal, Leméac/l'hexagone, 1968, 148 p..

Smith, Donald, Gilles Vigneault, conteur et poète, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 156 p..

articles, études et entrevues:

Barbry, François-Régis, Passer l'hiver, Paris, Centurion, 1978, 150 p..

Boivin, Aurélien, Dubé, Cécile, Francoeur-Bellavance, Suzanne, Pontbriand, Jean-Noël, Rousselle, James, Vandendorpe, Christian, "Dossier: Gilles Vigneault", Québec-Français, N° 37, mars 1980, pp. 37 à 45.

Bourassa, André G., "La poésie", Lettres québécoises, N° 11, septembre 1978, pp. 32 à 38.

Gagné, Marc, Propos de Gilles Vigneault, Montréal, Nouvelles éditions de l'ARC, 1974, 101 p..

Guilbert Manon, "Vigneault hésite à chanter au Québec", Journal de Montréal, vol. XXIV, n° 164, 5 décembre 87, p.51.

Lachance, Micheline, "Le retour du poète", Châtelaine, vol. 29, n^o 8, août 88, pp. 24 à 31.

Margraff, Yves, "De Natashquan à Paris, en direct", le Devoir, vol. LXXVIII, n^o 252, 2 novembre 87, p.11

Paris, "Retour fracassant de Gilles Vigneault à Paris", Journal de Montréal, vol. XXIV, n^o 154, 15 novembre 87, p. 2.

Séguin, Fernand, Fernand Séguin rencontre Gilles Vigneault, Montréal, Editions de l'homme, 1969, 87 p..

III-Ouvrages théoriques:

Alain, Les Arts et les Dieux, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1958, 1442 p..

Alain, Propos, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1965, 1370 p..

Bachelard, Gaston, L'eau et les rêves, Paris, José Corti, 1942, 265 p..

Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, 190 p.

Bénac, Henri, Guide des idées littéraires, Paris, Hachette, 1974, 431 p..

Laforte, Conrad, Poétiques de la chanson traditionnelle française, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, 142 p..

Meschonnic, Henri, Critique du rythme, Paris, Verdier, 1982, 732 p..

Richard, Jean-Pierre, Poésie et profondeur, Paris, Seuil, coll. Points, 1955, 250 p..

Richard, Jean-Pierre, Stendhal-Flaubert, Paris, Seuil, coll. Points, 1954, 252 p..

Sundburg, Johan, Sons et musique, Paris, Bibliothèque pour la science, 1980, 143 p..

Valéry, Paul, Cahiers II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1974, 1761 p..

Valéry, Paul, Oeuvres, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1960, 1695 p..

Zink, Michel, La pastourelle, Paris, Bordas, 1972, 160 p..

Zumthor, Paul, Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, 1972, 518 p..

IV-Autres ouvrages consultés:

Baudelaire, Charles, Oeuvres 1, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1975, 1604 p..

Bernard, Monique, Ceux de chez nous, Montréal, Agence de presse artistique, 1969, 152 p..

Labbé, Gabriel, Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950, Montréal, Aurore, 1977, 216 p..

L'herbier, Benoît, La chanson québécoise, Montréal, Editions de l'homme, 1974, 190 p..

Meschonnic, Henri, Pour la poétique I, Paris, Gallimard, 1970, 179 p..

Meschonnic, Henri, Pour la poétique II, Paris, Gallimard, 1973, 457 p..

Meschonnic, Henri, Pour la poétique III, Paris, Gallimard, 1973, 342 p..

Millière, Guy, Québec, chant des possibles, Paris, Albin-Michel, 1978, 190 p..

Zink, Michel, Les chansons de toile, Paris, Honoré Champion, 1977, 184 p..

DISCOGRAPHIE

Vigneault, Gilles, J'ai planté un chêne, GVN 1007/KD, 1977, arrangements et direction musicale: Gaston Rochon.

FACE A: J'ai planté un chêne, Chanson du 29 février, Tit-Nor, Une branche à la fenêtre, I went to the market.

FACE B: Gens du pays, Quand la tendresse, Faut que j'me réveille, le Bonheur, les Neuf couplets, la Queste du pays.

Vigneault, Gilles, Gilles Vigneault à Bobino, GVN 1008/09/KD, 1977, orchestration et direction musicale: Gaston Rochon.

FACE A: Gens du pays, les Gens de mon pays, Il me reste un pays, J'ai planté un chêne, Jack Monoloy, Gros Pierre, Jean du Sud

FACE B: Monologue, Une branche à la fenêtre.

FACE C: I went to the market, Quand la tendresse, Faut que j'me réveille, Zidor le prospecteur, Fer et titane, Tit-Nor.

FACE D: Quand nous partirons pour la Louisiane, la Queste du pays, la Danse à Saint-Dilon, Gens du pays.

Vigneault, Gilles, Comment vous donner des nouvelles?, GVN 1010/KD, 1978, arrangements et direction musicale: Gaston Rochon.

FACE A: Comment vous donner des nouvelles?, Timor la Peur, Il y a quelque chose, Pour t'avoir montré la surface (poème), Encore une chanson d'amour, Je viens d'écrire une lettre.

FACE B: Mettez vot'parka, les Quatre pays, Vos mots les miens, Sur le bout de la langue, Tante Irène, J'ai rentré le bois.

Vigneault, Gilles, Avec les mots du dimanche, GVN 1011/12, 1979, arrangements et direction musicale: Robert Bibeau.

FACE A: Avec les vieux mots, Au doux milieu de vous, la Vieille Margot, le Grand Paulo.

FACE B: la Mi-carême, Une chanson blanche, les Amours, les travaux.

FACE C: Je m'ennuie d'un pays, P'tit Louis, les Mots du dimanche, J'ai pour toi un lac.

FACE D: Jos Monferrand, Si on causait deux mots (monologue du oui), les Menteries (nouvelle version), le Pays de chacun, Il me reste un pays.

Vigneault, Gilles, Je vous entends chanter, KD 507-508, 1980, arrangements et direction musicale: Robert Bibeau.

FACE A: le Doux chagrin, Tam ti delam, le Voyageur sédentaire, Pendant que...

FACE B: Beau voyageur, l'Hiver, Ah! Que l'hiver, J'ai planté un chêne, Quand vous mourrez de nos amours.

FACE C: Si les bateaux, Avec nos yeux, le Nom,

la Corriveau, Quand nous partirons pour la Louisianne.

FACE D: Jack Monoloy, la Manikoutai, les Gens de mon pays, Il me reste un pays, Gens du pays.

Vigneault, Gilles, Combien de fois faut-il parler d'amour?, GVN 1013, 1982, arrangements et direction musicale: Robert Bibeau.

FACE A: Chacun fait selon sa façon, Petite berceuse du début de la colonie, les Beaux métiers, la Complainte du lendemain, la Tourterelle, l'Arbre du temps, Au fond de nous.

FACE B: Ouvrez les oreilles, Dame Nostalgie (poème), la Vieille école, l'Enfant et l'eau, Combien de fois faut-il parler d'amour?.

Vigneault, Gilles, Un jour je ferai mon grand cerf-volant, GVN 1014, 1985, arrangements et direction musicale: Robert Bibeau.

FACE A: le Grand cerf-volant, Mademoiselle Emilie, l'Enfant et le pommier, le Chemin, l'Etranger, les Trois danses.

FACE B: Tit-dé, la Nuit, Avec un bout de bois, la Vaillante, Chaque fois.

Vigneault, Gilles, Les îles, GVN 1015, 1988, arrangements direction musicale: Robert Bibeau.

FACE A: Marche avec moi, Printemps, Tit-Mand tout faire, la Chanson de l'eau, la Découverte, le Termineur.

FACE B: Dans les paysages, le Clairon, le tambour, les Iles de l'enfance, le Danseur, Si tu n'es plus (Victor Hugo), Une île.